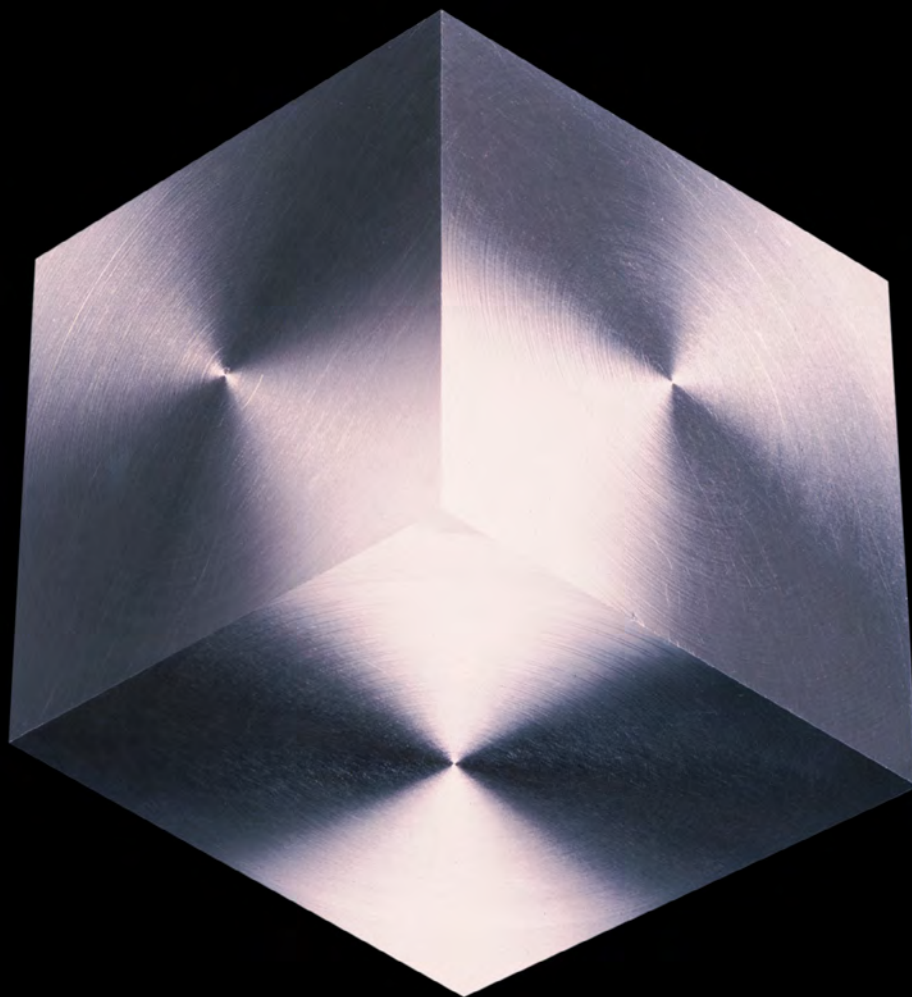




KARL HEINZ BERGMILLER um designer brasileiro

Pedro Luiz Pereira de Souza

Blucher Open Access



Karl Heinz Bergmiller

um designer brasileiro

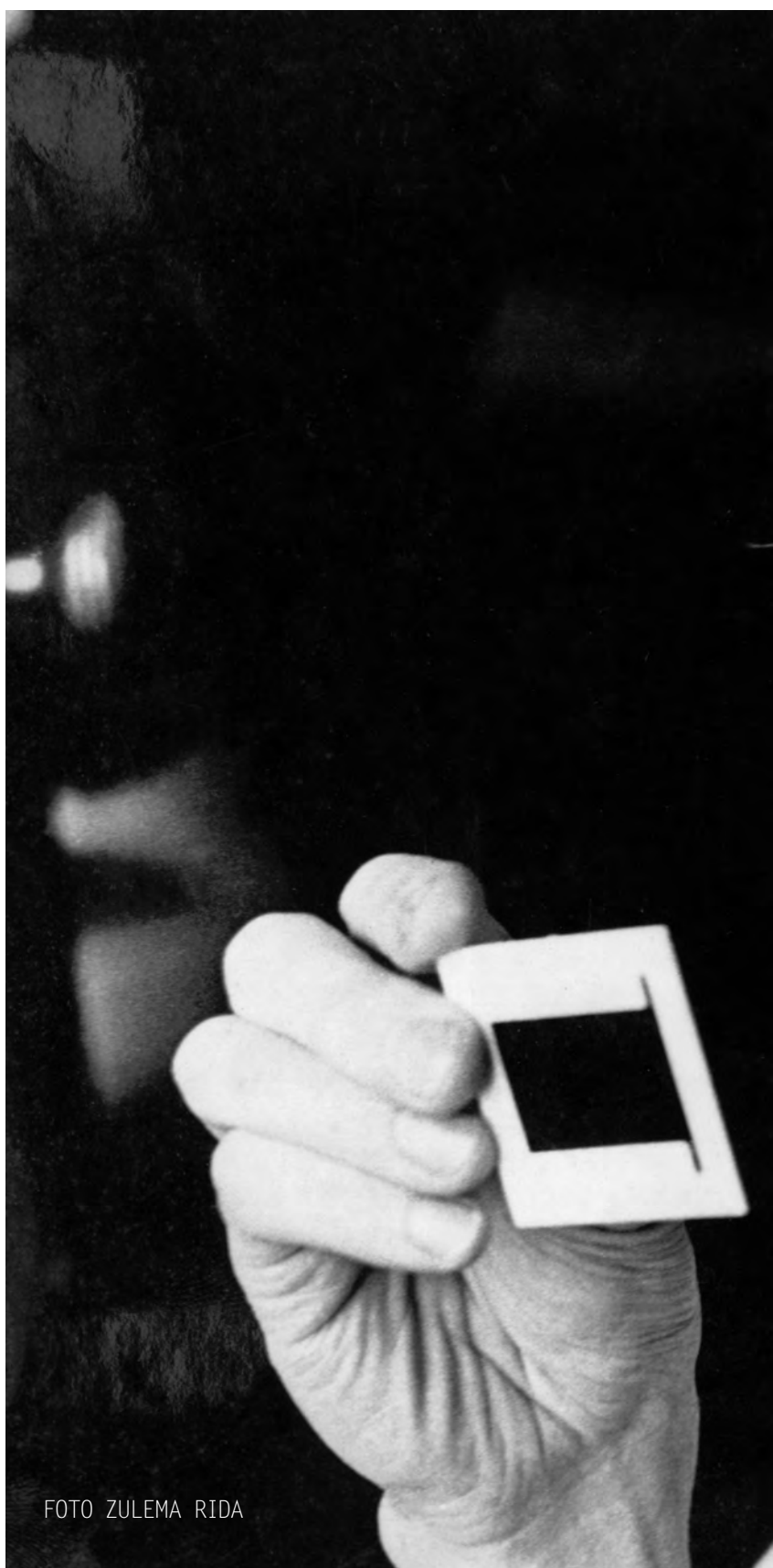


FOTO ZULEMA RIDA



Karl Heinz Bergmiller, um designer brasileiro

© 2019 **Pedro Luiz Pereira de Souza**
Editora Edgard Blucher Ltda.

Depoimentos **Karl Heinz Bergmiller**

Projeto gráfico e editorial **Silvia Steinberg**
Edição de texto **Anamaria Skinner**. 2010 e 2017
Revisão **Rosalina Gouveia**
Notas **Isabella Pedreira**, a partir de apontamentos
de Pedro Luiz Pereira de Souza

Diagramação **Silvia Steinberg** e **Marcellus Schnell**
Capa **Karl Heinz Bergmiller**
Prefácio **Washington Dias Lessa**

Karl Heinz Bergmiller

um designer brasileiro

Pedro Luiz Pereira de Souza

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-934 São Paulo SP Brasil
Tel 55 11 3078-5366
contato@Blucher.com.br
www.blucher.com.br

Segundo o novo acordo ortográfico, conforme 5.ed.
do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*,
Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer
meios, sem autorização da Editora.

Todos os direitos reservados pela
Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Souza, Pedro Luiz Pereira de
Karl Heinz Bergmiller: um designer brasileiro
[livro eletrônico] / Pedro Luiz Pereira de Souza. -- São Paulo Blucher, 2019.
3 Mb; ePUB

Bibliografia
ISBN 978-85-212-1894-4 (e-book)
ISBN 978-85-212-1893-7 (impresso)

1. Bergmiller, Karl Heinz, 1928 – 2. Projetos 2. Designers
3. Desenho industrial 4. Desenho (Projetos)
I. Título

19-2139

CDD 745.2

Índices para catálogo sistemático:
1. Designers - Projetos

Karl Heinz Bergmiller

um tipo de síntese a se prestar atenção 9
discussão e esclarecimento 13

o design moderno | 21

a influência de Max Bill 35

a formação em Ulm 42

o panorama político e as

origens de um projeto brasileiro dos anos 1950 | 69

os primeiros projetos no Brasil 74

Cidade Universitária 77

Forminform 78

Unilabor 79

Equipisca 83

Ambiente 84

Brown Boveri 85

DF Vasconcellos 87

Coretron 90

design frio x design quente 92

Gelomatic 96

Singer 97

Poltrona D 106

marketing e design 108

design, filosofia e política 111

a industrialização e o design de móveis para escritório | 123

a Ecriba 126

a Alberflex 167

a ESDI e o ensino formal de design | 197

crises e autorreflexão 217

museus, cultura burguesa e design | 253

o sistema de exposições 264

IDI/MAM Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna 266

bienal internacional do Rio de Janeiro 266

exposições didáticas 278

embalagem, design e consumo 282

móvel escolar 290

créditos e agradecimentos 306

Com muito gosto, e sentindo-me honrado, aceitei o convite para escrever um texto de abertura para Karl Heinz Bergmiller, um designer brasileiro. Como o livro fala por si, proponho-me apenas a estabelecer com ele um breve diálogo. Destaco três aspectos do trabalho de Bergmiller: o detalhe, a referência ulmiana e a integridade.

No meu primeiro contato com este tão belo livro – em todos os sentidos, onde confluem o texto vigoroso e denso de Pedro Luiz Pereira de Souza, a edição impecável e o belo projeto de Silvia Steinberg (projeto tão amorosamente conectado às referências visuais do homenageado), o levantamento consistente de histórias, dados e imagens, conduzido a seis mãos por Pedro, Silvia e o próprio Bergmiller (e contando com colaborações), assim como participações especialíssimas no texto e no tratamento de imagem –, ocorreu-me a lembrança de um caso engraçado contado por um ex-aluno de Karl Heinz, Roberto Verschleisser, que foi da primeira turma da Esdi.

Durante uma avaliação de projeto, ao examinar o modelo entregue por ele o professor descobre um prego!!! Embora batido em um lugar que não estaria visível no uso do artefato, era sem dúvida um recurso tosco face à limpeza suposta para a solução. Reagindo à crítica imediata do professor o aluno se defende: “Ninguém vai ver, Bergmiller!”. Ao que o próprio, com seu sorriso contido-divertido, pontifica: “Deus vai ver!”. Sendo que este era um mote sempre revisitado por ele.

Depois me dei conta que a lembrança me ocorreu pois a sequência de projetos que ia vendo no livro ia mostrando que o cuidado com o detalhe se destacava também como uma característica de método. Pedro, justamente, chama atenção para esse aspecto do raciocínio projetual de Bergmiller, que se coloca como uma chave de compreensão do design por ele praticado. A linguagem ulmiana trabalha com a simplicidade da forma, e nesse contexto o detalhe, ao mesmo tempo em que discretamente ocupa o seu lugar e cumpre seu papel, se afirma como espaço particular de invenção. Como uma das vozes dessa linguagem, Bergmiller pensa e elabora o detalhe com uma maestria que confere consistência especial tanto à lógica de fabricação de seus projetos, quanto à economia formal dos resultados.

Em relação ao segundo aspecto, a referência ulmiana, gostaria de destacar, para além da tão comentada simplicidade formal, o caráter exemplar que se evidencia nos projetos mostrados. É como se eles buscassem demonstrar a racionalidade e precisão que os estruturam, caracterizando um formalismo técnico, qualificação proposta por Pedro Pereira de Souza¹ para o design da HfG Ulm. Recorro aqui ao conceito de paradigma, tal como sintetizado pelo filósofo Giorgio Agamben em sua reflexão sobre o método, para buscar novos entendimentos em relação às dinâmicas formativas de uma ciência do artificial como o design. Particularizando, neste texto, o caso de Ulm.

Pode-se dizer que a crítica que condenou o design ulmiano, visto como aplicação burocrática de uma razão idealizada, está marcada por uma tradição que vem da metafísica aristotélica, segundo a qual a essência precede a existência. É como se se aplicasse uma razão “seca” a condições materiais, razão que se colocaria como princípio a partir do qual os produtos seriam como que “deduzidos”.

O conceito de paradigma que Agamben desenha aponta outra dinâmica. Diferentemente da compreensão conformada pela lógica causal, o paradigma obedece ao modelo analógico do exemplo, que se constitui como uma forma de conhecimento “que não procede articulando universal e particular mas parece residir no plano do particular” (Agamben, 2009: 20)². Segundo esta premissa, princípios e diretrizes não seriam a “causa” de aplicações, e sim operadores acionados pela prática. “O paradigma implica um movimento que vai da singularidade à singularidade e que, sem sair dela, transforma todo caso singular em exemplo de uma regra geral, que ele não pode jamais formular a priori” (id.: 24). Ou seja, “o paradigma não é jamais dado, mas se engendra e produz” (id.: 25). E mais: “o conhecimento do fenômeno singular pressupõe o conhecimento do conjunto e, inversamente, o conhecimento do conjunto, aquele dos fenômenos singulares” (id.: 29).

Segundo esta ênfase na imanência, o acionamento de referências ulmianas no Brasil se engata nos contextos em que isso se dá, e organicamente se liga às consequências advindas daí. Bergmiller e sua formação estão estruturalmente ligados ao desenvolvimento do design moderno no Brasil. Nesse sentido, na p. 201 deste livro Pedro enfatiza que é “uma ficção a ideia de que a Esdi foi uma importação ou uma cópia da escola alemã”. Ou seja: Karl Heinz Bergmiller é efetiva e vivencialmente um designer brasileiro!

A partir de uma outra aproximação, o conceito de paradigma implica uma recuperação histórica das particularidades em que ele se realiza. Embora Ulm mobilizasse modos de formalização específicos, a visualidade que ficou associada à escola nunca foi pensada formalisticamente, como um fim em si mesmo. As características daquele lugar e momento histórico ensejaram uma confluência entre preocupações éticas, compromisso com melhoras sociais, articulação metodológica entre posturas e raciocínios, rigor e integridade.

Em contraposição à complexidade específica daquele contexto naquele momento, vale lembrar como a visualidade ulmiana, tão criticada no período pós-modernista, após o fechamento da escola, vem a ser apropriada pela Apple, na abertura do século XXI, capitalizando a imagem da empresa a partir da aura de rigor e competência técnica associada ao design de Dieter Rams para a Braun. Como uma atualização da lógica ecletista na era dos sampleamentos, a estratégia funciona em seu lançamento, mas a associação à Ulm, que continua implícita, termina por ganhar um caráter equívoco. A distância em relação aos princípios de Ulm torna-se explícita a partir de quando a Apple, com uma concentração inédita de capital, começa a adotar estratégias de obsolescência planejada; ou quando passa a fidelizar compulsoriamente consumidores segundo a lógica da economia de serviços.

Para além da visualidade, o legado de Ulm corresponde também a uma outra dimensão. E aí chegamos à integridade, como um aspecto importante do paradigma ulmiano. Me lembro de uma reportagem, provavelmente dos anos 1990, em que

o excelente designer paulista Rafic Farah, comentando a exposição de projetos em um evento, sugeria que seria bom se houvesse mais trabalhos como os de Alexandre Wollner, amigo e contemporâneo de Bergmiller em Ulm. Muito provavelmente Farah não se referia à visualidade estrita do trabalho de Wollner, e sim a aspectos desse trabalho enquanto singularidade do paradigma ulmiano. O que parece estar em questão é o rigor, o comprometimento, a integridade técnica e programática, tanto em termos comportamentais de atitude e prática quanto de seus indícios no artefato acabado, tudo isso caracterizando o que pode ser compreendido como núcleo conceitual do paradigma ulmiano.

Mas as condições da prática ulmiana não mais existem. Os parâmetros de então não seriam capazes de, no limite de suas possibilidades, dar conta do reconhecimento da diversidade e da diferença, questões incontornáveis tendo em vista pontos éticos de referência e a disposição de melhorar o mundo no contexto contemporâneo (assim como acontecia em Ulm em relação ao contexto de seu tempo). O mundo hoje é outro, dos inacreditáveis avanços tecnológicos às enormes transformações sociais, da velocidade de circulação mundial do capital financeiro às transformações no plano institucional. A intensificação da globalização, com a potencialização produtiva correspondente, ameaça a sobrevivência do planeta; assim como o avanço da inteligência artificial ameaça a grande maioria das profissões. Não vão deixar de existir questões de design, mas como elas poderão ser pensadas e trabalhadas? Sem me atrever a ensaiar futurologias, penso que, apesar de tudo, este núcleo conceitual do paradigma ulmiano, particularmente enfatizando consistência, compromisso ético e integridade, talvez ainda possa se colocar como referência para a descoberta e investigação de passagens possíveis.

Finalmente gostaria de mencionar alguns traços do próprio Bergmiller e do seu estar no mundo. No seu âmbito de vida se cruzam, além de alguns movimentos autoritários (nada grave!), uma inteligência aguda e precisa, uma especial capacidade de observação e diagnóstico, um senso de humor inesperado para aqueles que o julgam sério demais, respeito e generosidade com amigos e parceiros de trabalho e, sobretudo e de um modo geral, correção e integridade. É curioso como nele tão bem se misturam a integridade técnica e conceitual com a integridade de comportamento. Considerando o design e sua prática, tanto hoje quanto em sua possível conformação no futuro, trata-se, sem dúvida, de um tipo de síntese a se prestar atenção.

Rio de Janeiro, 2018.

1. SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

2. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum, sur la méthode*. Paris: Vrin, 2009 [citações traduzidas por mim]. É importante assinalar que a conceituação de Agamben se distingue daquela proposta por Kuhn, onde o paradigma corresponde à matriz disciplinar.

discussão e esclarecimento

Quando Karl Heinz Bergmiller me convidou a escrever este livro, considerei a proposta irrecusável por vários motivos. Em primeiro lugar, devido à amizade, de mais de trinta anos. Depois, pela motivação para tentar reunir os elementos principais da obra de um dos profissionais mais consistentes do design brasileiro. Não há dúvida de que Bergmiller é um designer brasileiro. Vindo de fora, optou por um país difícil, complexo e contraditório, do qual, como nós, nativos, aprendeu a gostar e a sempre reclamar. Finalmente, outra ideia me ocorreu, um tanto curiosa: boa parte dessa história seria também a de parte de minha vida. Não apenas profissional, mas também pessoal, já que a amizade com Karl Heinz e Zulema é um privilégio de que Sílvia e eu desfrutamos desde a época de estudantes. Sendo assim, resolvi não adotar rigores de outras ocasiões. Aliás, não considero que, nessas outras ocasiões em que manifestei ideias por escrito, eu tenha sido um modelo de rigor acadêmico. Nunca o fui e não o serei, mas as próprias circunstâncias e os assuntos ali tratados impunham algum distanciamento, algum sentido crítico, alguma tentativa de imparcialidade, ao menos, ou de neutralidade. O que, afinal de contas, é uma ilusão: a neutralidade é característica dispensável, transformada em virtude por temerosos que se abrigam preferencialmente em espaços exclusivos, de onde sempre se furtam a entrar na vida.

Por coerência, decidi não assumir os cuidados de uma forma de expressão impessoal em que os infinitivos não flexionados assumem o comando da palavra. Afinal, como disse, esta história é parte de minha vida também. Resolvemos, Karl Heinz e eu, que este livro não seria uma biografia convencional. Deveria ser um trabalho entre outros que faríamos e, como tal, ele tentaria também contribuir para a discussão e o esclarecimento de algumas questões do design. Desde 1971, trabalhamos juntos, mas não pensamos estritamente da mesma forma. Há diferenças, até mesmo divergências, e talvez estas nos aproximem mais que aquelas. A principal convergência talvez esteja compreendida em duas palavras: **discussão** e **esclarecimento**. Nelas, acho que encontraremos algumas indicações não só do que é comum entre nós mas também de uma vertente, a meu ver, muito clara, de uma atitude no design: um racionalismo técnico, alguma coisa fortemente ligada ao velho e bom conceito do *design moderno*, que acreditou na técnica e na indústria como forma de avanço social e como forma de organizar trabalhos e esforços, para atingir uma situação melhor para a maioria das pessoas. Na discussão e no esclarecimento, encontram-se os elementos necessários ao que se pode chamar de *design paramétrico*.

O tempo nos está dizendo que talvez o design não seja tudo isso que imaginamos; provavelmente, aquilo que na minha juventude se chamou de **sistema** o corroeu, desvirtuou, desencaminhou. Outra ilusão, portanto. Se adotarmos esse raciocínio,

cometeremos o mesmo erro de tantas outras ocasiões: julgar sem ser julgado, considerar que existe culpa ou inocência como formas únicas e medíocres de existência produtiva intelectual e material. Ou, como disse Merleau-Ponty, a quem citarei neste livro sem nenhuma reserva, comete-se o “erro de julgar sem conhecer e furtar-se ao conhecimento para não ser julgado”.¹ Ele complementa, dizendo mais adiante, no texto em que analisou os problemas do comunismo na década de 1950 — o tempo do revisionismo —, que, mesmo uma atitude aparentemente crítica, “talvez [fosse] a obra-prima do comunismo: uma tomada de consciência quase à revelia do sujeito, uma revolução imperceptível, as vantagens de uma correção sem os inconvenientes da confissão”.² Acho que existem pontos de contato entre o *design moderno* e o comunismo. Não apenas contato temporal, mas principalmente nas atitudes, tanto positivas como negativas. Ambos apresentaram-se bastante dogmáticos, duros mesmo, em questões de princípios; ambos constituíram-se em concepções generosas quanto a objetivos sociais e humanistas. Mesmo quando dogmáticos, na aparência, nunca foram ideias unitárias e fechadas. Nunca o conseguiram, pois há muitas outras circunstâncias entre os extremos a que o senso comum recorre como forma de circunscrever a vida. E essas circunstâncias é que fazem realmente uma vida e todas as outras. Como o anarquista que, no final do século XIX, lançou-se em um café burguês parisiense com uma capa recheada de explosivos e, antes de mandar a si mesmo e os demais pelos ares, gritou: “não há inocentes”. Acho que, se não explodirmos os limites de uma discussão defensiva que acusa mais que argumenta, que enxerga em si a virtude e no outro o pecado, que limita dessa forma o progresso real, que é o das ideias, e não o material, de muito pouco terá valido uma vida. Por isso mesmo, não falaremos apenas do passado e nem só de histórias engraçadas ou circunstâncias triviais, mas de como fatos vividos e histórias, que podem ter sua graça ou não, interferem em projetos, em ideias, e podem tornar-nos um pouco melhores, mais lúcidos, mais esclarecidos.

Por outro lado, sob a mesma lógica, não se pode simplesmente assumir um encargo isolado de responsabilidade pelo individualismo e pela dissolução ideológica atuais. Dizer que “não há inocentes” significa apenas que somos todos responsáveis. Dizer que as ideologias acabaram, que não há mais nenhuma fronteira entre esquerda e direita, adotar a ideia do “Fim da História”³ é também o outro lado da moeda de uma falsa confissão. Periodicamente, tenta-se, através da mídia, impor a ideia de certa inutilidade ideológica. Cito um curto trecho de Paul Berman, da revista *Dissent* — classificada como de esquerda —, publicado na primeira página do jornal *Folha de S. Paulo*, em 8 de fevereiro de 2004: “Guerra do Iraque derruba conceitos de direita e esquerda. Quem está lutando no Iraque? A coalizão é liderada por um direitista do Texas, o que é uma pena; mas no segundo escalão está o primeiro-ministro do Reino Unido, que é socialista — mais ou menos — e no terceiro, o presidente da Polônia, um comunista! Essas categorias, esquerda e direita, estão caindo por terra”.

Desde então, e a qualquer pretexto, anuncia-se que não há mais ideologias. Aonde se pretende chegar? E quando se deplorava, à época, que uma guerra fosse liderada exclusivamente por um “direitista do Texas”, qual era o sentido dessa objeção? Quinze anos antes, Norberto Bobbio (1909–2004)⁴ tinha dito que as questões de duas ideologias nebulosas que se enfrentaram por mais de cinquenta anos — e

que transformaram nossas vidas em um inferno durante aquele período — poderiam ter desaparecido. Até mesmo nós, o supostamente pacífico e cordial povo brasileiro, participamos dessa questão, chamada por Raymond Aron de “Guerra Fria”.⁵ Bobbio dissera também que a desapareição não revogava, em nenhuma hipótese, a motivação daquele enfrentamento, pois continuavam a existir os problemas originais de desequilíbrio social e econômico. Dizia ainda que, certamente, continuavam também a existir pessoas que se alinhavam contra esses desequilíbrios e outras que tinham interesse em sua manutenção. Sendo assim, não imagino um alinhamento incondicional entre o *design moderno* e a forma mais radical do pensamento social progressista estabelecido durante o século XX. Mas há, com certeza, uma grande permeabilidade entre essas duas ideias contemporâneas de si mesmas. Há ainda em comum entre elas o fato de, constantemente, os setores citados por Bobbio, interessados, desde sempre, na manutenção das circunstâncias favoráveis ao desequilíbrio, proclamarem, sempre que possível, ou a sua morte ou a sua superação. Afirmam que morreu o pensamento social; logo, tudo o que um dia nele encontrou motivação e inspiração também deveria ser extirpado ou arquivado em seus museus intelectuais, “as academias”, — talvez as únicas instituições em que essa preocupação menor, do seu ponto de vista, ainda faça algum sentido.

Ao que parece, esse seria um quadro de derrota do pensamento social e da ideia de progresso. Ele é falso, mas não exclui a hipótese de que algumas concepções que tomaram como fundamento ideias mais restritas venham enfrentando problemas bastante complexos. Não foi em nome do progresso, da quantidade transformada em qualidade, do produtivismo e da larga escala de produção, do **mais e melhor**, que conseguimos comprometer, em menos de cem anos, integralmente o meio ambiente, todas as formas mais amenas e humanas de nossos ordenamentos sociais, todas as crenças e até mesmo a fé em um futuro melhor?

Nesse aspecto reside outra afinidade que tem permitido trabalho e amizade ao longo de tanto tempo: a esperança — ainda que esse termo possa parecer antitético a quem quer ser racional, lógico e sistemático — de que uma discussão democrática possa contribuir tanto para o esclarecimento próprio quanto para o esclarecimento geral. Karl Heinz sempre disse, brincando, que nunca aprendeu português por minha causa: eu sempre dizia e escrevia o que ele pensava. Talvez, em parte, isso esteja correto. Mas, como já disse, há mais ideias entre duas concepções, entre duas formas de entender e usar a vida, que as concebidas apenas nas próprias mentes ou naquilo que se escreve. A principal diferença talvez esteja na índole de cada um de nós. Se um é pragmático o outro não o é; se um é idealista o outro é um profissional do pessimismo, e assim por diante. Bergmiller é, de fato, um idealista pragmático. O pessimismo corre cá por minha conta. Agora, diante da ideia de escrever este livro e da forma pela qual resolvemos fazê-lo, ocorre-me que a verdadeira afinidade já estava definida muito antes do que se considerou, até aqui, apenas como circunstâncias políticas mais recentes. Ela se encontrava numa vertente filosófica, se assim quisermos, que se inicia no “Grande Racionalismo”⁶ apontado por Merleau-Ponty. Um conjunto de concepções de vida que estabeleceram relações entre interior e exterior, que admitiram a coexistência entre metafísica e ciência. Seus conceitos eram artifícios

intelectuais amplos, porém precisos, como o chamado “Infinito Positivo”.⁷ Não separavam ou identificavam como realidades distintas as ciências puras ou aplicadas. O Grande Racionalismo teve como expoentes Leibniz, Spinoza e Descartes. Depois, a explicação do ser pela ciência transformou-se no principal objetivo do pensamento racionalista. A metafísica foi transformada em inimiga da ciência e a cada explicação científica seguiu-se a comemoração de uma derrota de suas ideias. As orientações científicas e racionalistas passaram, durante muito tempo e paradoxalmente, a se preocupar mais com tais fatos que com sua natureza, valorizando mais os equívocos do suposto inimigo que suas próprias virtudes. Situaram a razão como objetivo maior e generalizaram-na, implantando-a em sua arte, em sua literatura, em suas construções e em suas bandeiras. Tudo o que não era racional tornou-se suspeito e, desse modo, razão transformou-se de preferência em argumentação política mais do que em instrumento do espírito. Transformou-se também, contraditoriamente, em mito, pois sua precisão era tão difícil quanto era fácil a possibilidade de sua adjetivação e tipificação.

Mesmo a ideia de razão não permaneceu unitária. Paradoxalmente, o próprio pensamento científico trabalhava contra tal hipótese e a filosofia, atividade que muitos imaginam restrita a poucas mentes privilegiadas ou inúteis, encarregou-se de reaproximar a ciência do Ser, assim como as mentes científicas avançadas não se furtaram a tal movimento, abrindo-se para a filosofia, retomando talvez os únicos princípios sobre os quais se pode ter alguma clareza, os ideais humanistas que nos dizem sempre que a individualidade não será nunca a predominância do individualismo e que o valor da solidariedade é, com certeza, o ponto de partida para qualquer crítica consequente e um progresso real. Antonio Gramsci,⁸ político e pensador marxista italiano, outro a quem recorrerei sem reservas neste livro, já dissera que todo homem é afinal um filósofo, ou seja, traz em si uma concepção de vida. Nas sociedades, apenas preponderam aqueles cuja principal tarefa é analisar e criticar essas concepções. É nesse aspecto que identifico o ponto de partida para a relação pessoal e profissional possível entre duas concepções de vida diferentes.

Não somos filósofos profissionais. Não somos o que Gramsci chamou de um setor orgânico, responsável pela crítica e formulação de concepções de vida, assim como não somos também cientistas. Vivemos e operamos na área vasta da criação formal por meio da técnica que abrange muito mais que o design. Pensamos que essa área não é restrita a uma simples tarefa material. Imaginamos proclamar-nos funcionais, sistemáticos, paramétricos, operativos e tantos outros adjetivos que nos identifiquem como pessoas de nosso tempo. O que acontece quando muitos desses adjetivos deixam de pertencer ao tempo presente? Envelhecemos junto com eles? Devemos calar-nos diante da proclamação de sua desapareição, assumir seu desuso como uma espécie de ostracismo voluntário? Novas ilusões, dessa vez, pelo menos, a nosso favor: as ideias não morrem ou desaparecem mesmo quando se tenta extirpá-las à força.

Abra-se um jornal conservador, caso exista algum que não o seja, e leiam-se reportagens sobre as reuniões do Fórum Econômico Mundial. Mais importante que as decisões tomadas, e sabemos que nenhuma o foi, pois não há tal necessidade, são as notícias sobre os protestos liderados, invariavelmente, como diz essa imprensa,

por grupos ambientalistas e, surpresa, anarquistas. Mas esse perigo já não havia sido liquidado no início do século XX? Afinal capitalismo e comunismo já não haviam concordado que, com efeito, no anarquismo residia uma ameaça ao verdadeiro, ao essencial para suas diferentes propostas de ordenamento social? A propriedade sempre foi a base da ideia tanto de uma como de outra concepção; discordaram, sim, quanto a sua abrangência, quanto a aspectos relativos à predominância do Estado ou da livre iniciativa, eufemismo cujo significado era, por bem dizer, a apropriação do Estado por grupos determinados. A ausência da propriedade seria de fato uma ameaça à hegemonia dos grupos que, em uma ou outra forma de ordenamento social, sempre a usaram como slogan, como bandeira ideológica para suas plateias, e como forma de manutenção e exercício do poder na vida prática, aquela que, segundo eles, prescinde da filosofia. Não foi por acaso que Joseph Conrad⁹ relatou, em sua novela *O Informante*, a história de um anarquista disposto a explodir o observatório de Greenwich, imaginando com isso lançar o mundo em uma confusão total, pois desapareceria a sua referência de tempo como um conceito inumano, algo que se mede entre duas pinças e não como uma existência. Outro *slogan*? Outra atitude proclamatória? Sim, mas que conduziria a outro tipo de reflexão, a uma atitude crítica e não à simples aceitação das convenções como algo inevitável e estabelecido. Esse é, por exemplo, o fenômeno que ocorre com a ideia da globalização, a todos imposta como inevitável, que procura afinal nos convencer de que é possível haver apenas uma, e não mais do que uma, forma de existência cultural. Isso nos parece ser o ponto máximo da arrogância política, estágio final da ideologia da propriedade estabelecida por ambas as faces de sua moeda ideológica: capitalismo e comunismo.

E eis que, quando se trata de contestar essa forma exclusiva e discriminatória, ressurtem do nada os perigosos grupos anárquicos, jovens, outra vez, pois os velhos já haviam sido eliminados por execuções em massa, como na velha União Soviética, ou por processos exemplares, como os de Sacco e Vanzetti¹⁰ nos Estados Unidos. Esse fenômeno apenas reflete outra pequena diferença entre eles: o poder da imprensa livre, essa outra ilusão que busca nos convencer de que, em uma sociedade livre, a opinião pública será autônoma e independente; ao passo que, em regimes totalitários, não o será. A verdadeira diferença é quantitativa. Enquanto em uma sociedade totalitária serão necessárias várias execuções e encarceramentos para convencer a todos dos perigos do pensamento crítico, nas sociedades democráticas a livre imprensa poderá encarregar-se desse trabalho a um custo menor. Talvez nessa construção possamos identificar a verdadeira origem do terror que, nos tempos atuais, é atribuído apenas a grupos minoritários que querem manter suas diferenças no Ocidente e a toda uma cultura milenar e diferente da nossa no Oriente Médio. Em última instância, o terror é uma consequência do exercício de um poder, e todo poder termina sendo esquizofrênico.

1. MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Signes*. (Paris: Gallimard, 1958; *Sinais*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991).

2. Ibid.

3. A teoria do **Fim da História** foi inicialmente postulada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel ainda no século XIX. Para o filósofo alemão, o fim da história é alcançado pela emancipação dos homens, ao atingirem um estágio de equilíbrio e igualdade. A história nessa concepção é progressiva e linear, ou seja, faz avanços em relação aos períodos anteriores. A tese de Hegel foi retomada e se popularizou pelas palavras do economista político Francis Fukuyama, que, em 1989, publicou no *The National Interest*, o ensaio intitulado “The End of History?”. Importante figura do governo Ronald Reagan, Fukuyama defende a ideia de que a história chegou ao fim com a queda do Muro de Berlim e o fim dos antagonismos. Para ele, o liberalismo político e econômico ocidental venceu o comunismo e o socialismo. A sociedade, com isso, atingiu seu ápice com a exaustão de todas as alternativas viáveis de modelos políticos. A história da humanidade foi, dessa forma, coroada com o capitalismo e a democracia burguesa, a solução final de governo. A evolução sociocultural humana chegou ao fim.

4. **Norberto Bobbio** (1909–2004). Itália. Filósofo político, historiador do pensamento político e senador vitalício. Socialista liberal, Bobbio sempre manteve uma atitude crítica diante do autoritarismo, permanecendo como uma voz incômoda tanto para a direita, quanto para a esquerda comunista. Para ele, a diferença entre direita e esquerda é que a primeira está a favor de interesses satisfeitos com o *status quo*, submetida a uma desigualdade considerada impossível de mudar. Já a esquerda é composta por aqueles que acreditam na possibilidade de mudar o mundo, de criar uma sociedade menos injusta. Em seu livro *Destra e sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica*, 2009, ele faz uma definição inicial: “Direita e esquerda são termos antitéticos que há mais de dois séculos têm sido habitualmente empregados para designar o contraste entre as ideologias e entre os movimentos em que se divide o universo, eminentemente conflitual, do pensamento e das ações políticas. Enquanto termos antitéticos, eles são, com respeito ao universal ao qual se referem, reciprocamente excludentes e conjuntamente exaustivos. São excludentes no sentido de que nenhuma doutrina ou nenhum movimento pode ser simultaneamente de direita e de esquerda. E são exaustivos no sentido de que, ao menos na acepção mais forte da dupla, como veremos melhor a seguir, uma doutrina ou movimento pode ser apenas ou de direita ou de esquerda.”

5. Entre o final da Segunda Guerra Mundial [1945] e a extinção da União Soviética [1991] aconteceu a chamada “**Guerra Fria**”. Apesar de não ter sido um período homogêneo, foi reunido em um padrão único pelos constantes confrontos entre as duas superpotências que emergiram dessa guerra: Estados Unidos e União Soviética. Alguns podem, inclusive, considerar que se tratou de uma Terceira Guerra Mundial, já que, como disse o filósofo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na

batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida”. Os dois países entraram em confronto pelos modelos de sociedade que acreditavam – no caso dos EUA, o capitalismo, e no, da URSS, o socialismo. Durante meio século, a sombra de uma batalha nuclear global acompanhou uma geração inteira, com medo de que a humanidade pudesse ser dizimada a qualquer momento. Na realidade, a guerra nas vias de fato aconteceu, longe dos territórios de ambos os países, nas chamadas zonas de influência. As superpotências passaram a disputar poder de influência política, econômica e ideológica em todo o mundo, colocando seus exércitos para batalhar em guerras regionais. Os conflitos mais conhecidos do período são a Guerra da Coreia [1950–1953], a Guerra do Vietnã [1962–1975], a Crise dos Mísseis [1962].

6. Merleau-Ponty chamou de “**Grande Racionalismo**” as formulações filosóficas de Leibniz, Spinoza e Descartes que antecederam as chamadas Grandes Revoluções, ou seja, a Revolução Americana, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. O Grande Racionalismo compreendia concepções de vida amplas e generosas, capazes de tentar uma apreensão global dos aspectos subjetivos e espirituais da vida, assim como seus aspectos objetivos e materiais. Foi importante para essas formulações a construção de um conceito filosófico chamado de Infinito Positivo, uma hipótese que afirmava a possibilidade da junção de todos esses aspectos num ponto determinado ou numa circunstância, ainda que não existentes. Havia, portanto, na essência desse racionalismo, um apelo a um tipo de fé e de crença, e assim, um espaço também para a dúvida, questões para as quais não haveria respostas simples e imediatas.

7. O “**Infinito Positivo**” é analisado por Merleau-Ponty diretamente ligado ao conceito de Grande Racionalismo. Para ele, as formulações filosóficas de Leibniz, Spinoza e Descartes só foram possíveis graças a esse artifício, que era capaz de admitir a coexistência da razão e da metafísica sem que uma condenasse a outra, como posteriormente aconteceu no desenvolvimento do Racionalismo Ocidental. O conceito foi criado por esses filósofos para contornar uma incômoda necessidade então presente: provar ou não a existência de Deus. O Infinito Positivo pode ser considerado uma crença ou uma construção idealizada, importante na época, pois permitiu seguir adiante na construção da racionalidade moderna em um momento em que as demandas religiosas ainda eram muito presentes e atuantes.

8. **Antonio Gramsci** (1891–1937). Itália. Filósofo e cientista político. Uma das principais referências do pensamento de esquerda no século XX. Cofundador do Partido Comunista Italiano, militou ao lado de Palmiro Togliatti e Amadeo Bordiga, a quem sucedeu na liderança do partido em 1926. Elegeu-se deputado em 1924 e, além das atividades jornalísticas, passou também a exercer forte crítica de oposição parlamentar ao fascismo. Foi preso em 1926 e libertado condicionalmente em 1934. Durante sua prisão escreveu suas reflexões e teses políticas, publicadas posteriormente com o título de *Cadernos do cárcere*. Considerado um dos principais escritores marxistas, foi chamado por Palmiro Togliatti de “o primeiro marxista

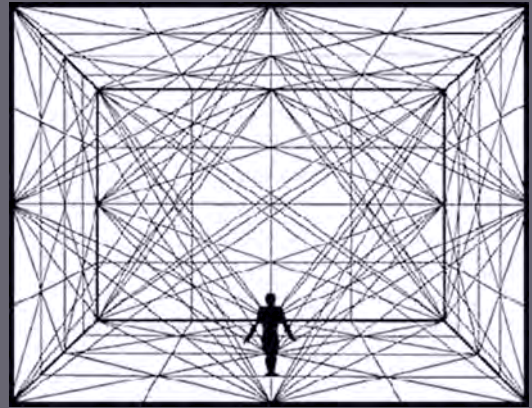
italiano verdadeiro, completo e consequente”. Crítico de todas as concepções metafísicas e idealistas do marxismo, Gramsci centrou seu trabalho teórico no problema de uma concepção de mundo radicalmente nova. Identificava a realidade com o fazer humano, mas não um fazer abstrato e idealista. Procurou definir um fazer concreto, econômico e produtivo (a práxis), no qual se resolvessem as relações orgânicas entre a natureza e os próprios homens. Em sua obra criticou as deformações fatalistas e mecanicistas do marxismo. A ideia da práxis, segundo Gramsci, tinha particular importância para a evolução dos conceitos de operacionalismo e experimentação, formuladas na perspectiva liberal e democrática de John Dewey, por exemplo. Demonstrou que um verdadeiro materialismo histórico não poderia excluir fatores morais e políticos e a influência das superestruturas e das ideias. Estudou também a função dos intelectuais na organização da cultura, defendendo a tese de que eles não eram uma entidade autônoma. Tivessem ou não consciência disso, eram porta-vozes de grupos que tinham uma função no mundo da produção e deviam reconhecer-se como preenchendo uma função de classe. Foram importantes suas reflexões sobre o ensino, a escola, os problemas pedagógicos, as instituições culturais em geral, o jornalismo e o diletantismo dos intelectuais. Exerceu forte influência na formulação de um pensamento à esquerda no campo do desenho industrial, conforme declarou Tomás Maldonado.

9. **Joseph Conrad** (1857–1924). Ucrânia. Escritor. Nasceu na cidade de Berdichev, dominada na época pela Rússia czarista. Aos 16 anos, órfão, criado por um tio, Conrad viajou para Marselha, na França, onde se tornou marinheiro. Durante quase vinte anos esteve no mar conhecendo diversos lugares em todo o mundo. Essa experiência foi determinante para sua literatura, fornecendo extenso material para suas histórias. Em 1894, deixou a carreira marítima para se dedicar apenas aos livros. Entre os mais importantes estão *Lord Jim*, 1900, e *O Coração nas trevas*, 1902.

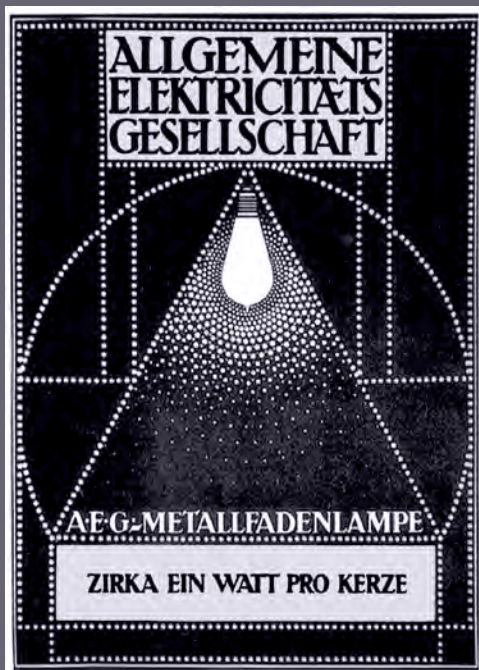
10. **Nicola Sacco** (1891–1927) e **Bartolomeo Vanzetti** (1888–1927) foram imigrantes anarquistas italianos condenados à pena de morte e executados nos Estados Unidos, na década de 1920. Acusados de homicídio, ambos foram conduzidos à cadeira elétrica sem provas conclusivas. O julgamento foi baseado na onda nacionalista conservadora vivida na época pelo país, na qual estrangeiros pobres anarquistas/comunistas não eram bem vindos. Cinquenta anos depois, em 23 de agosto de 1977, o governador de Massachusetts, Michael Dukakis, de forma pública e oficial, declarou Sacco e Vanzetti inocentes dos crimes pelos quais foram condenados.

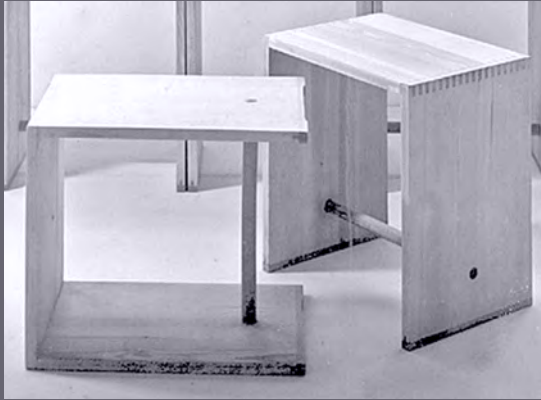


| deutscher werkbund 1907



| bauhaus 1919–33





o design moderno

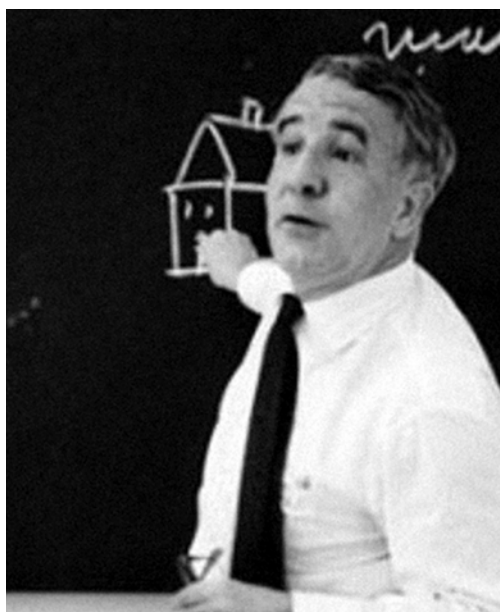
| hfg-ulm 1951–68





Max Bill, 1953.

Detalhe foto MU HfG Archiv.



Max Bense, 1964

Detalhe foto Arquivo ESDI.

A ideia do *design moderno* não é uma derivação direta do Grande Racionalismo, ainda que consideremos a presença irrefutável do pensamento cartesiano em sua essência e que o apelo constante ao método seja a sua maior característica. O problema maior parece residir em uma evolução; e toda evolução significa, por um lado, aprimoramento e, por outro, reducionismo de uma ideia básica. Essa evolução tem seu ponto de partida real no Racionalismo Crítico de Karl Popper¹ e Hans Albert,² concepção filosófica que me parece bastante próxima das ideias do *design moderno*.

Na curta história do *design moderno*, a razão não é uma ideia muito precisa até porque, ao contrário do que ela faz supor, não há um único tipo de razão. Em filosofia, ao se falar de razão, procura-se sempre indicar de que gênero, classe, forma, modo ou tipo se trata, e o conjunto é bastante extenso. Há a razão universal, a particular, a natural, a adequada, a humana, a divina, e assim por diante. Agregar um adjetivo ao termo “razão” pressupõe diferentes ideias ou territórios da razão. A razão pode ser entendida em alguns casos como uma faculdade; em outros, como um conceito; pode-se ainda equiparar a razão ao intelecto ou pensá-la como o equivalente a uma prova ou uma explicação. A ideia de razão presente no ideário do *design moderno* é uma composição livre de características de diversos tipos. Poderíamos, usando um bom manual de filosofia, adotar uma classificação genérica dos tipos de razão que interferem nessa composição, a qual se apresentaria da seguinte maneira: razão analítica, razão concreta, razão crítica, razão dialética, razão histórica, razão instrumental, razão mecânica, razão prática e, por decorrência, a razão teórica.

Da razão analítica decorrem as características de distinção, classificação, dedução e decomposição de um todo ou de um conjunto, em suas diversas partes e outras operações semelhantes. A razão analítica utiliza modelos constituídos por objetos abstratos, apresentando, portanto, estreitas referências com outro tipo de razão,

a abstrata, de tal modo que, muitas vezes, essas expressões são usadas como equivalentes. Em muitos casos, esses tipos de razão baseiam-se em procedimentos lógicos e matemáticos de inferência e dedução. No caso do design, percebe-se uma presença importante das características de distinção e classificação em seus procedimentos metodológicos e sistemáticos e, por outro lado, uma grande insipiência nas últimas qualificações referentes à lógica e à matemática. Apenas em alguns casos específicos e, curiosamente, sem maior aprofundamento prático, podem-se encontrar alguns resultados interessantes do que se poderia interpretar como um design dedutivo, entre eles os estudos desenvolvidos por Christopher Alexander, em *Notes on the Synthesis of Form*,³ e John Christopher Jones em *Design Methods*.⁴ Verificou-se, em setores ligados à pedagogia e à pesquisa em design, uma tentativa de dar à atividade um caráter mais preciso, em que o conceito de razão analítica desempenhou papel importante. Porém, tais esforços geraram mais exemplificações e elaborações quantitativas que resultados práticos reais. Não se pode, no entanto, desconsiderar a ascendência desse trabalho na constituição de uma retórica própria e típica de um design que tentou — baseado em procedimentos metodológicos e na análise crítica dos métodos — não só uma aproximação técnica e precisa com os setores produtivos como também com instituições responsáveis por trabalhos e serviços que demandassem princípios de ordenamento e planejamento social.

Outra característica do *design moderno* é o uso de procedimentos descritivos, a ponto de criar um termo bastante ambíguo para qualificar este trabalho: **situar** um projeto. Seria mais correto falar em definir ou **descrever o conceito** de um projeto ou de um produto. A razão concreta estabelece-se sempre mediante descrições. Constitui-se na base do que se chamou de razão narrativa ou razão histórica, ambas podendo ser vistas como subtipos da razão concreta, ainda que, em termos

gerais, esta seja uma noção menos precisa que as outras duas. A razão dialética pode ser chamada de razão concreta, com o objetivo de diferenciar-se da razão abstrata, mas apresenta outras características que a tornam singular. A expressão “razão concreta” não é tão nova como se pensa, ela já era usada por alguns escolásticos. Mas seu uso tornou-se generalizado a partir das interpretações elaboradas por Hegel. A razão concreta, baseada em extensas descrições, pode ser considerada fundamental no *design moderno* e uma de suas bases metodológicas práticas. Posteriormente, imaginou-se no design, como em outras atividades criativas e formais, uma superação das interpretações hegelianas, retirando-lhes quaisquer atributos de natureza subjetiva, incluindo-se as questões estéticas filosóficas e interpretativas, priorizando-se uma estética da constatação. Como disse Max Bense,⁵ que exerceu influência na HfG-Ulm, e em etapas preliminares da ESDI, *o método de trabalho da estética moderna é a constatação: ela nos dá certos atributos (numericamente acessíveis) da realidade estética, que só a caracterizam de maneira detalhada e abstrata, porém objetiva e material.*

*[...] Naturalmente esta estética não pode ser qualificada como estética filosófica. As reflexões metafísicas lhe são essencialmente estranhas. Prevalecem nela, ao contrário, pontos de vista matemáticos e tecnológicos. Daí ter-se falado não só de uma estética matemática, mas também de uma estética tecnológica. Não se trata de uma estética do gosto, mas de uma estética da constatação, na qual estados estéticos, seus repertórios e seus portadores são descritos de forma objetiva, material e exata, na linguagem abstrata de uma teoria geral empírica e racional. Sob este aspecto, a denominação estética abstrata, também seria adequada.*⁶

É interessante nesse particular lembrar o que disse Konrad Fiedler,⁷ no ensaio “Del Giudizio sulle opere d’arte figurative” publicado no livro *La Critica d’arte moderna*, de Roberto Salvini (Firenze: L’Arco, 1949). “O juízo estético sobre a presença da beleza ou não em um objeto, sobre seu bom ou mau gosto, não está submetido, segundo Kant, a nenhuma lei de validade geral: é puramente subjetivo e, em cada caso particular, o gosto deve escolher seu próprio juízo; completamente diverso é o juízo artístico, que pode e deve referir-se, em cada passo, a determinados cânones de validade geral, porque este não se expressa através do gosto, mas do intelecto”.

Chamou-se de razão crítica àquela utilizada por Kant para examinar criticamente a razão pura. A razão crítica é uma razão que se autoexamina, critica a si mesma, ou seja, critica os próprios pressupostos. O criticismo foi uma atitude filosófica correspondente aos princípios da razão crítica. O racionalismo crítico, de Karl Popper e Hans Albert, também pode ser interpretado como um tipo de razão crítica, assim como o conjunto das ideias dos pensadores ocupados com a elaboração de uma teoria crítica. No caso específico do design, verifica-se que esse tipo de razão predominou em aspectos discursivos, sendo mesmo confundido com uma teoria do design, o que não parece de todo correto, pois o criticismo em design, aparentemente, dirigiu-se mais a uma crítica da prática de projeto e de seus objetivos que à elaboração de uma teoria. Pode, portanto, ser considerado contribuição importante à elaboração de uma teoria, não se constituindo em teoria em si. A preocupação com uma teoria é típica do *design moderno*, ou seja, não há um interesse significativo e visível em sua elaboração em períodos anteriores à sua interação com a ideologia industrialista. A construção de uma teoria demandaria uma aproximação maior da razão crítica com ideias contidas no conceito de uma razão concreta. Demandaria ainda, como consequência, maior precisão terminológica o que, apesar de muitos esforços desenvolvidos, não resultou num trabalho real e objetivo. A questão de uma teoria do design permaneceu, ao longo de sua história, restrita a procedimentos descritivos, bastante problemáticos para esse objetivo, numa atividade que apresenta, necessariamente, um grande número de interações operativas e conceituais com outras de naturezas também bastante amplas.

Deve-se ainda questionar se uma teoria do design deveria ser constituída com base em procedimentos que poderiam ser interpretados como ortodoxos, isto é, que se configurassem como parâmetros antes adequados a atividades de características diferentes. A respeito da razão crítica deve-se lembrar de que Karl Popper não considerava válida a proibição de questões práticas e éticas. Tanto Popper como Albert manifestaram-se claramente interessados em uma sociedade aberta, melhor, mais esclarecida e emancipada. Sua opção pelo racionalismo crítico, contrária a qualquer forma de irracionalismo e contra toda corrente científica e social que

se oponha ao progresso, constitui-se em uma decisão prática e ética, apoiada numa fé na capacidade da razão humana, que não necessita abrir mão das tradições do Iluminismo. O pensamento esclarecedor crítico necessitaria constantemente da transposição de um modelo da racionalidade apoiada no método do ensaio e do erro, para as questões da sociedade, da política e do sujeito individual. Seria um modelo apoiado necessariamente na ideia de provisoriedade de todo enunciado científico. Pretenderia ser válido para todas as ciências e fornecer critérios de decisão para a sociedade e para as ações políticas e individuais e, sendo assim, os conflitos humanos, sociais e políticos passariam a ser interpretados como questões científicas em aberto a serem resolvidas com o auxílio de discussões racionais e por meio de decisões democráticas. Karl Popper reconhecia que, para se chegar ao ideal da pesquisa pura da verdade e à realização de uma sociedade humana esclarecida racionalmente, aberta e liberal, não bastariam os conhecimentos estruturados por meio das ciências, necessariamente em estado provisório e falível. Seria necessária uma força de imaginação criadora do sujeito agente, uma “audácia do pensamento”, e apenas essa “força de imaginação criadora” seria capaz de esclarecer o homem sobre problemas novos. Jürgen Habermas⁸ faz restrições ao sentido de “esclarecimento” de Karl Popper quando afirma sua limitação ao se resignar a justificar o racionalismo crítico, sua própria decisão pelo esclarecimento, apenas à custa de uma profissão de fé. Creio que nesse ponto reside uma diferença bastante sensível entre a primeira geração de professores da ESDI e a segunda geração, ainda que esta seja, antes da realização dos concursos públicos, fundamentalmente constituída de alunos escolhidos pelos mestres fundadores. — Os primeiros são homens de fé e os segundos homens da dúvida.

Na prática de Bergmiller, encontram-se elementos predominantes do racionalismo crítico de Karl Popper e Hans Albert: a ideia de examinar um problema em todos os seus detalhes, estabelecer um conceito em relação a ele e, mais tarde, por intermédio desse conceito desenvolvê-lo criticamente. Mas, não se deve ser radical nessa interpretação. Max Bense sempre se manteve próximo a Max Bill. No entanto, não se pode de forma tão livre enquadrá-los no mesmo ideário. Um era teórico e crítico; o outro crítico, sim, porém artista e como tal, menos preocupado com uma retórica mais

circunscrita. No entanto, pode-se verificar na própria prática de Max Bill uma grande aproximação com o que Bense preconizava. Em Bergmiller, aluno e colaborador de Max Bill, pode-se acrescentar a crença no esclarecimento, característica do racionalismo crítico de Albert e Popper, assim como sua abertura para a mudança.

A Escola de Frankfurt⁹ acrescentou um sentido mais humanista nesse cadinho mental, como diria o saudoso, e diferente de nós, Aloísio Magalhães.¹⁰ Essa influência pode ser identificada, em Ulm, por intermédio do trabalho de Tomás Maldonado. E podemos ver em Jürgen Habermas uma relação estreita com o pensamento de Frankfurt e aceitar sua observação referente a uma questão de fé. Mas, afinal, não estamos escrevendo um livro para a elaboração de uma defesa contra coisa alguma. As questões no design, assim como em todas as outras áreas da atividade humana, não são um julgamento, não se encontram em um tribunal no qual se deva, necessariamente, concluir com um veredito. Mas foi, sem dúvida, o entendimento — típico de Bergmiller — de que tudo tem de ser visto como algo a ser constantemente mudado e aperfeiçoado, de que uma atitude experimental é a essência de um design progressivo, sua maior contribuição para uma crítica do design. Resta, todavia, uma diferença significativa a ser esclarecida ao final desta consideração: Bergmiller acredita nisso como um **projeto**, posiciona-se, portanto, como um idealista; quanto a mim, eu vejo nisso um **processo** e, logo, diante dos fatos e das circunstâncias atuais, principalmente diante da diferença entre o anarquista do século XIX e os homens-bomba da infeliz Palestina contemporânea, vejo-me na irremediável trincheira do pessimismo.

Mas, afinal, alguém poderá perguntar o que essas considerações todas têm a ver com o design? Para uma pergunta dessas sempre haverá respostas medíocres. Não as daremos. É importante afirmar apenas que o design pode ter sido a nossa vida ou, pelo menos, uma parte importante de nossa vida. E se o tivéssemos tratado como algo à parte dessas vidas, em nossas próprias convicções, não teríamos desenvolvido uma atitude crítica, portanto, honesta.

Somos professores, e a principal condição necessária para isso é uma honestidade que nos permita dizer que também erramos, principalmente ao nos dispormos a experimentar. Muitos professores no Brasil fizeram mais do que dar aulas. Podemos nos lembrar de um deles,

em especial, Mário de Andrade,¹¹ que depois de algum tempo confessava o desapontamento com sua tarefa, o que pode nos ajudar a pensar sobre um design imaginado, seu ensino e seu resultado real. Mário de Andrade, sabemos, desfrutou da amizade e da admiração das boas famílias de São Paulo, da elite burguesa, antiga aristocracia agrária, que se transformou também em burguesia industrial aliada às novas forças imigrantes.

Não sendo um aristocrata de origem, Mário de Andrade proferiu, em 1942, no Rio de Janeiro, a palestra "O Movimento Modernista", em que fala sobre seu desgosto do passado e sobre sua geração:

Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.

[...] Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E, no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco porque todos os meus feitos derivam de uma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mas é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. Estou repisando o que já disse a um moço [...] E outra coisa senão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra a insuficiência do abstencionismo. Conclui finalmente: A única observação que pode trazer alguma complacência para o que eu fui, é que estava enganado. Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto, a minha obra — o que não quer dizer que se não fizesse isso, ela fosse melhor [...] Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem de estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de

*um valor utilitário, de um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina. Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim ao crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfo de meu passado.*¹²

Imagino que todo professor um dia sente, sentiu ou sentirá o mesmo. Faz parte da sua vida. Mas, ensinar não significa, por vezes, abrir mão do que se é realmente? Ou ensinar significa a imposição autoritária de um conhecimento estabelecido e acabado? Como fugir, se possível for, ao dilema de Mário de Andrade? A tentativa, no caso do ensino do *design moderno*, consistiu em procurar um ensino menos ortodoxo, menos burocrático, baseado em algumas ideias que foram formuladas e aplicadas no final do século XIX e no início do século XX, dirigidas muito mais ao ensino básico que ao superior, buscando assim maior flexibilidade e mais ampla participação do aluno em sua própria formação. Entre esses métodos pedagógicos, ganharam maior evidência os de Maria Montessori¹³ e as reformas feitas por Kerchensteiner¹⁴ no ensino alemão, em princípios do século XX.

Essa foi a grande contribuição do *design* ao ensino em geral, uma atitude ousada para a época. Admitir que o aluno participe de sua formação significa abrir mão de muitos aspectos autoritários da função do professor. Significa entender que apenas a não participação do aluno será motivo para sua reprovação, se assim pode ser chamada. Significa entender que tal tipo de ensino será sempre experimental, que não poderá, em nenhum momento, constituir modelos ou padrões que sirvam para todos, mas poderá definir modelos e padrões que podem ser constantemente analisados e criticados por todos, em conjunto. Não é um modelo fácil e nem sempre foi bem visto pela sociedade mais conservadora e, muito menos, por alunos mais interessados em inserção rápida e indolor no chamado mercado de trabalho.

As escolas que se dispuseram a tal experiência sofreram duros ataques dos setores conservadores, e as críticas na *Der Spiegel*, revista conservadora alemã, à Escola de Ulm são um excelente exemplo disso. As críticas dirigidas à Bauhaus também não ficaram atrás e nem

mesmo sua elegia posterior, sua transformação em mito, as anula; ao contrário, até as reforça. E talvez Ulm nem estivesse adotando de forma tão radical um modelo como o descrito. Mas, era uma escola que exigia, sim, maior maturidade do aluno que a ela se candidatava. Escolas com esse caráter demandam professores que pensem no problema apontado por Mário de Andrade, e alunos que pensem também em professores menos formalizados, capazes de errar, sim, e de construir sobre o erro conjunto uma formulação nova. Um ensino experimental não se baseia nas certezas, e sim na experiência; se pensarmos nas experiências científicas, quem poderá dizer ter atingido um resultado adequado sem a ocorrência saudável do erro? Apenas um afortunado que nunca existiu, um fenômeno inumano que, se existisse, deveria ser isolado como um exemplar raro. Essa é a grande dificuldade de estabelecer um ensino realmente experimental. O próprio processo de seleção, tanto de alunos como também de professores, deveria ser, por sua vez, experimental, mutável e variável, sensível. Assim ocorreu em Ulm? Provavelmente, não em toda a sua plenitude. Mas, de qualquer forma, tentou-se. E poucas escolas foram tão polêmicas nessa tentativa.

Poucos trabalhos profissionais na área do design evidenciaram influência tão acentuada de uma escola como o de Karl Heinz Bergmiller. A HfG-Ulm apresentou realmente características muito próprias e especiais. Há alguns anos, o sociólogo italiano Domenico de Masi¹⁵ trouxe à luz suas ideias a respeito do trabalho desenvolvido durante o século XX pelo que denominou de “grupos criativos”. Em sua obra, ele se limita até a década de 1950 e, com isso, não inclui em suas considerações a Escola de Ulm. Mas uma análise da trajetória dessa escola autorizaria, sem muito esforço, a identificar vários aspectos que, segundo Domenico de Masi, permitem sua descrição como um grupo criativo, remanescente ainda do período anterior à Segunda Guerra Mundial. Exatamente pelo fato de ser posterior a esse conflito, a HfG-Ulm apresenta características próprias e, por vezes, mais complexas que suas antecessoras, principalmente por inserir-se em um fenômeno político mundial novo, a Guerra Fria, e por situar-se em seu epicentro, a Alemanha.

Outra característica da HfG-Ulm é pertencer à herança do design moderno, um tipo de design, como se viu, muito claro e preciso em sua própria circunscrição, definido com base em uma premissa ideológica calcada

no industrialismo, ou seja, na hipótese de que a maioria dos problemas de desenvolvimento econômico e social poderiam e deveriam ser solucionados ou, pelo menos, equacionados a partir da lógica de uma produção industrial de larga escala e que tais procedimentos, devidamente democratizados, seriam o melhor roteiro para um mundo mais igual e mais bem estruturado. A ideologia industrialista pertence também à primeira metade do século XX e manifesta muitos aspectos exclusivistas.

Mas, a ideologia do *design moderno* não pode ser interpretada como um conjunto de princípios unitário e fechado. É, ao contrário, resultado de um desenvolvimento extenso e conflituoso, iniciado ainda no fim do século XIX e que tem um de seus períodos mais radicais na etapa final, situada no tempo da HfG-Ulm. Durante a primeira metade do século XX, marcada pelas duas grandes guerras mundiais, o design sempre oscilou entre orientações formalistas, heranças das escolas de belas-artes, e outras, que buscaram uma superação dessas interpretações. Mas, todas essas orientações coincidiram num aspecto: a partir de fatos ocorridos entre 1865 e 1870, como as guerras de unificação da Alemanha e da Itália, na Europa, da Revolução Meiji, no Japão, e da Guerra Civil, nos Estados Unidos, foi irreversível a preponderância da ideologia industrialista sobre as concepções artesanais, mais condizentes com os regimes agrários e semifeudais contra os quais aqueles movimentos políticos se posicionaram. Atrelado à ideia do industrialismo, o *design moderno* passou a acreditar na industrialização como uma alternativa válida para o desenvolvimento social geral.

Na Alemanha, particularmente, é possível traçar-se um desenvolvimento bastante preciso entre o movimento de reforma do Deutscher Werkbund,¹⁶ iniciado logo após a unificação do país, até a HfG-Ulm e, considerando-se os acidentes de percurso das duas guerras mundiais, pode-se interpretar esse processo como muito bem-sucedido. Em pouco mais de cem anos, a Alemanha transformou-se numa respeitável sociedade industrial e burguesa, e seu design teve nesse processo um papel ativo. Bergmiller, assim como o relativamente pequeno grupo de *designers* formado pela HfG-Ulm, pertencem a uma elite resultante desse desenvolvimento. E o fenômeno de restrição quantitativa do grupo egresso da Escola é o fator principal que permite uma identificação

mais imediata com o conceito de grupo criativo, de Domenico de Masi. Entre os fenômenos analisados pelo sociólogo italiano incluem-se dois particularmente importantes na área do design: a Wiener Werkstätte¹⁷ e a Bauhaus, o que permite dizer que essa atitude, a formação de grupos criativos, encontrou no design um campo bastante adequado para seu desenvolvimento.

Há que se discutir melhor o conceito de grupo criativo mas, em sua essência, pode-se defini-lo como a reunião de pessoas interessadas em um mesmo objetivo, que apresentam pontos de vista básicos comuns e detalhes contraditórios, dispondo-se, porém, à discussão desses detalhes, até mesmo de forma radical. Tais grupos incomodam muitas vezes e, por se disporem a uma ampla discussão de suas divergências, tornam-se objeto de crítica fácil e sem caráter. A disposição para o novo torna-os fenômenos inequivocamente ligados à ideologia moderna e sua disposição para o conflito, sua aversão ao consensualismo, um fenômeno inequivocamente avesso ao pós-moderno. Talvez por isso, nos últimos anos, a ideologia de um *design moderno* tenha sido objeto de tantas críticas e observações superficiais que definiam seu término, morte ou simples supressão por uma suposta nova ideologia, mais livre e criativa, sem os freios impostos por princípios ou mandamentos rígidos.

Esses supostos conflitos têm origem em análises do design limitadas a aspectos formais ou a aspectos internos referentes a métodos mais ou menos racionais, ou mais ou menos intuitivos. É a velha e desgastada oposição entre razão e intuição, como se ambas não fossem, há tanto tempo, como ensinou Merleau-Ponty, elementos essenciais à existência do homem e de suas ideias. Mas, essa parece também ter sido uma característica do discurso do *design moderno*: uma relativa ignorância filosófica, uma arrogância do fazer sobre o pensar, uma separação duvidosa entre teoria e prática, entre filosofia e política, como se houvesse uma vida prática que se sobrepõe à vida em geral, como se houvesse os filósofos; e os demais homens, a quem tais preocupações, por se constituírem em maioria, não diriam respeito. Gramsci, também, há muito tempo, já ensinou que as coisas não são bem assim. E nesse aspecto não se pode dizer que as correntes de pensamento divergentes apresentem características definidas e definitivas. Ao contrário, os pecados e as virtudes existem em ambos os lados, o que apenas evidencia que não há uma razão ou uma

verdade a ser comprovada à custa de verificações de coerência, mas uma discussão permanente e rica que pode ser constantemente desenvolvida por meio dos atritos e da verificação de suas consistências.

As questões que foram importantes para a HfG-Ulm permanecem. Charles Jencks,¹⁸ crítico e historiador inglês, certa vez definiu o design oriundo de Ulm como um design paramétrico. Seus resultados formais, descreveu-os como “próximos da reticência com detalhes muito diretos e friamente ascéticos”. Talvez seja a melhor definição do design de Ulm, formulada por alguém que não teve participação direta no processo de criação, desenvolvimento e encerramento da Escola. Ele dizia ainda que seus produtos aproximavam-se de tal forma da neutralidade que ficava difícil diferenciar uns dos outros, independentemente de suas funções “Quando o design paramétrico assumia alguma metáfora visual, estas eram relacionadas com os computadores e com hospitais, com suas conotações de precisão e neutralidade.”

Assim como a Bauhaus, a HfG-Ulm não foi uma escola unidirecionada. Diferenciou-se de sua predecessora em um ponto essencial: enquanto a Bauhaus foi uma escola onde conviveram tendências e orientações diversificadas; em Ulm, houve múltiplas faces de uma mesma ideologia: o industrialismo. As divergências, como disse Maldonado, não foram formais, mas pedagógicas. Não se questionou mais a questão arte ou técnica ou coisas semelhantes. Questionou-se, sim, a forma pedagógica de criar um tipo de profissional para um mundo que já se apresentava definitivamente orientado para a indústria. Era o que se imaginava na época. E o questionamento na área pedagógica, quando feito com propriedade, torna-se um questionamento político. Ulm foi mais política do que habitualmente se pensa. Sua própria permanência como assunto de discussão, sua transformação em uma ideia clássica no design, comprovam-no. Na verdade, só permanecem e se transformam em clássicas as ideias que transpõem os limites em que foram geradas, as que afetam o dia a dia das pessoas em outras esferas e criam novos elementos para a discussão da vida. Ideias clássicas são, afinal, filosofia, concepções de vida, independentemente de serem engendradas nos padrões e locais oficiais em que se entende que a filosofia deveria ser gerada.

Ulm foi o epígono do design moderno. Constituiu a mais radical manifestação de uma atividade absolutamente

inserida no século XX. A escola apresentou nítidos elementos de produtivismo, de industrialismo, de idealismo, de esquerdismo e, por que não, de conservadorismo. Poder-se-ia perguntar onde ficaria o formalismo? Sim, e a resposta é tão clara quanto imprecisa: em toda parte e em nenhuma. Ou seja, Ulm não centralizou seu interesse na forma, mas o formalismo foi a questão por meio da qual a Escola mais foi citada, discutida ou é lembrada. Criou-se então um estilo Ulm? Sim e não. Da mesma forma que, na Bauhaus, não houve a intenção, pois não era a motivação do grupo que a criou gerar um estilo simplesmente. Mas, ele surgiu de fato, e isso foi inevitável. O grande problema é que durante muitos anos a discussão acerca da questão, que não é secundária, afinal, prevaleceu sobre a discussão de outros aspectos igualmente prioritários.

A HfG não permanece como um tema clássico em razão de suas orientações formais. Elas existem, é evidente, e são suficientemente claras e fortes para nos servirem de referência até hoje. Mas o que nos intriga, deixa-nos inquietos mesmo, é saber como ela foi possível, considerando-se, inclusive, as circunstâncias de tempo e situações políticas. Uma explicação razoável seria sua característica pouco acadêmica, sua aversão a uma estrutura curricular mais rígida e mais estruturada. As diversas publicações surgidas sobre a Escola nos últimos tempos permitem dizer que o currículo nunca foi o mesmo de um ano para outro. Além disso, deve-se considerar que, em sua estruturação original, não foi pensada inicialmente como uma escola de design. A necessidade de reconstrução democrática da Alemanha após a Segunda Guerra e a orientação política social reformista da própria família Scholl,¹⁹ incentivadora da criação da Escola, conduziram para a discussão de seu caráter algumas das mais criativas personalidades do país. Cogitou-se até mesmo de uma escola de política, de cidadania, pode-se dizer. A opção pelo design não pode provavelmente ser creditada apenas à presença de Otl Aicher,²⁰ desde o início, e à decisiva participação posterior de Max Bill. Segundo Kenneth Frampton, historiador inglês, Fritz Winter²¹ e Nonnée Schmidt,²² ex-alunos da Bauhaus, presentes na discussão da ideia da Escola, teriam sido os primeiros a cogitar sobre uma escola de design. Mas, a ideia de cultura material não foi exatamente formulada por esses designers. Foi estabelecida por meio de uma discussão preliminar bastante complexa

com personalidades como Carl Zuckmayer,²³ Werner Heisenberg,²⁴ Konrad Lorenz,²⁵ Carl Orff,²⁶ Hans Magnus Enzensberger²⁷ e Hans Werner Richter²⁸ entre outros.

Cogitou-se definitivamente do design talvez pela presença de Max Bill e a influência de Otl Aicher. Não mais um design restrito à ideia de criação formal, mas como atividade de interesse social, o que não era, de todo modo, uma novidade na Alemanha. A reestruturação do Deutscher Werkbund operada por Muthesius²⁹ no final do século XIX, suas polêmicas históricas com Van de Velde³⁰ e toda a política desenvolvida antes da Primeira Guerra, não colocavam na ordem do dia a discussão apenas das formas do design, mas seus objetivos e seu direcionamento num país que necessitava desenvolver um mercado interno mais consistente, até por não ter condições de enfrentar comercialmente as potências coloniais dominantes então, como a Inglaterra e a França. Desenvolver produtos mais simples e mais baratos não foi uma questão formal, embora se possam estabelecer considerações interessantes sobre uma ética protestante vigente na Alemanha. Há observações formuladas por demógrafos contemporâneos quanto à natureza das burguesias francesa e alemã. Enquanto a primeira teria chegado ao fim de uma revolução para tomar o poder; a segunda o teria feito mediante um processo diferente, até porque a unificação do país, na guerra de 1865, foi chefiada por prussianos, nobres militares, *junkers*, pertencentes à elite e à nobreza do país. Dessa forma, enquanto a burguesia francesa substituiu a antiga classe dominante; na Alemanha, houve a necessidade de um longo processo de acomodação com uma elite que só deu seus sinais de esgotamento na República de Weimar.³¹ Enquanto, na França, a burguesia adquiria os hábitos da antiga classe; na Alemanha, era necessária a criação de novos hábitos e novas formas de ser e pensar. As obras de Thomas Mann e Marcel Proust são retratos bastante fiéis desses processos. *Kultur* na Alemanha não tem o mesmo sentido que *culture* na França. É um movimento de afirmação burguês, lento e gradual, como gostam os luteranos, menos refinado, mais rude, pois, da mesma forma que deveriam ser aceitos produtos simples e menos luxuosos, uma cultura nova deveria também ser acessível à maior parte de uma burguesia que não tomara à força o lugar de uma nobreza, e que, além disso, já tinha valores diferentes da antiga nobreza francesa.

Todo o movimento do *design moderno* alemão parte desse impulso cultural renovador, sempre pautado por um processo que tinha essencialmente motivações sociais e políticas. Ulm pode ser interpretada como um grupo criativo, mas também pertence a esse processo de criação de um ideário burguês alemão. Os conflitos que nela surgiram foram consequência das diversas questões que pautaram a reconstrução democrática alemã. Maldonado disse certa vez que a Bauhaus não se limitou a refletir os problemas da República de Weimar, tentou participar deles, tomou partido, estabeleceu posições e ideias. Ulm também o fez em seu tempo e, talvez, essa seja uma característica das boas experiências no ensino do *design moderno*: não permanecer alheia à vida.

Poucas atividades dependeram tanto de um ensino sistematizado como o *design moderno*. Se essa atividade era pensada como um elemento de renovação social, era evidente a necessidade de se revogarem as antigas formas de aprendizado, quase medievais, que se circunscreviam às relações entre mestre e aprendiz. Eram necessários programas de ensino que correspondessem a programas políticos e econômicos. Outra vez pode-se então perguntar, ingenuamente, por que essas escolas foram tão contraditórias e conflituosas? Ora, a resposta parece-nos evidente, pois onde mais haverá conflito senão quando se discute a ação planejada, em que é necessária uma atitude, se não coletiva, ao menos integrada? E por que na área de ensino, os conflitos radicais são muito mais frequentes nas instituições menos acadêmicas? Ora, em umas existe a possibilidade de acomodação de diversas personalidades mais e menos fortes; ao passo que em outras não existe nem sequer a possibilidade da presença de personalidades menos fortes.

Mas, é fato constante que, uma vez estabelecido um plano comum, inicia-se um processo de desgaste que tende a transformar um plano renovador em algo mais acessível, mais palatável para todos. Inicia-se uma acomodação. Bergmiller sempre usou uma frase que para muitos parecia polêmica: “Quando as coisas estão bem é a hora certa de mudá-las.” Deve-se pensar essa formulação sob algumas perspectivas diferentes. Reflete inicialmente um estado de espírito que deve ser lido às avessas, pois as coisas lá na Alemanha, na época da criação de Ulm, não poderiam estar mais complicadas. A necessidade de mudança era uma imposição vital

e a sua progressão, sua constante mutação, significava aumentar cada vez mais a distância em relação a um passado recente tão desastroso quanto ignominioso. A simples presença de algumas das mais fortes personalidades democráticas da Alemanha durante o processo de estruturação preliminar da Escola indica esse direcionamento. Não se pode dizer que essa orientação tenha sido obra da HfG-Ulm, mas pode-se dizer que ela, como uma instituição sem laços mais imediatos com o passado, certamente absorveu esse estado de espírito de forma bastante clara, e que as divergências sobre restauração, continuidade ou revisão da Bauhaus têm ali seu ponto de partida.

Desde o princípio desse posicionamento ocorre também outro aspecto notável: a ruptura prematura com a infância ou com a juventude, gasta em um tempo obscuro que produziu apenas um passado que não valia a pena ser lembrado. É relativamente cômodo desenvolver hoje tal raciocínio, principalmente para quem nada teve a ver com tal passado. É também fácil exigir posicionamentos críticos, sacrifícios pessoais em nome da clareza histórica, revelação de verdades pessoais que servem para a comprovação de outras tantas verdades, também pessoais. Ora, voltemos a Antonio Gramsci, e aceitemos a ideia de que todos têm uma concepção de vida e, portanto, em certa medida, todos somos filósofos. Mas nem todos somos filósofos profissionais. Na filosofia, se não podemos ter a certeza, temos pelo menos a convicção de que cada passo torna outros possíveis; enquanto na política, no uso da vida, temos a certeza de que simplesmente realizamos uma corrida de obstáculos sem fim, ou uma corrida que tem sempre de ser recomeçada. Continuando na lógica de Gramsci, podemos afirmar também que todo homem é um ser político, mas nem todos são políticos profissionais. O sentido da afirmação de Bergmiller encontra-se nessas considerações. Em sua concepção de vida e de design, mudar enquanto as condições são favoráveis, enquanto as coisas estão bem estruturadas, significa antecipar-se ao passado. Como Guimarães Rosa³² citaria, em epígrafe, no conto “Tresaventura” (*Tutameia terceiras estórias*), uma forma de estar “...no não perdido, no além-passado...” (citação atribuída a Mnemônicum).

Finalmente, Ulm talvez signifique tanto para nós, designers, pelo simples fato de ter terminado cedo. A esse respeito ocorre-me um texto de Merleau-Ponty,

dirigido a seu colega de estudo Jean-Paul Sartre,³³ referindo-se a outro colega e amigo comum, Paul Nizan,³⁴ morto prematuramente, e que se transformou em um mito para o pensamento existencialista francês. Depois de sua morte, os poucos escritos de Nizan passaram a servir para todos sempre se questionarem: o que ele diria? O que faria? E se ele estivesse aqui? E Nizan adquiriu assim uma proporção e um vulto maior que sua própria, brilhante, porém recém-iniciada obra. Como escreveu Merleau-Ponty, quase o exorcizando: “Ao que morre cedo se aplicam as medidas da esperança enquanto ao que se perpetua aplicam-se as medidas da morte. Um jovem fez muito se foi apenas promessa. Um adulto, sempre presente, parece nada haver feito.” Uma ideia que morre jovem apresenta ainda algo mais: é uma promessa permanente, e esse é um dos problemas relevantes do *design moderno* e suas escolas originais: a contradição entre sobreviver e permanecer experimental, como verdade para mais adiante e essa hipótese, pelo menos até agora, parece exigir a autoextinção. Pode-se dizer que a HfG-Ulm exerceu para nós o mesmo papel que Paul Nizan para o existencialismo francês. Perpetuamos o enigma; transformamos sua ausência em uma questão permanente. Alguma coisa que talvez não diga mais nada para as gerações mais novas se fazendo, como diria Mário de Andrade.

Mas, como é que Bergmiller foi para Ulm? É interessante, pois foi ao ler uma notícia, na imprensa, sobre uma exposição de obras do acervo do MASP³⁵ na Alemanha, onde se falava no grande artista suíço Max Bill, suas ideias e sua obra, que Bergmiller soube que ele estaria encarregado da direção da futura escola. Na verdade, o reconhecimento internacional do trabalho de Max Bill teve início, em 1951, com sua premiação na 1ª Bienal de São Paulo. A partir desse fato, iniciou-se também a inserção do movimento concreto brasileiro em um plano externo.

Bergmiller já ouvira falar de Ulm e de Bill, mas a exposição do MASP despertou ainda mais sua atenção. Ulm não tinha uma prova de admissão formal. Era desejável e importante que o candidato tivesse alguma experiência na área de seu interesse. Mas tudo se resolvia numa entrevista, e o preenchimento de um formulário com questões de cultura geral e informações pessoais do candidato. Bergmiller visitou Ulm; apresentou-se como candidato; preencheu o formulário e foi entrevistado por Walter Zeischegg.³⁶ Algum tempo depois foi

admitido no curso fundamental pela intervenção de Max Bill, que escreveu uma carta de recomendação.

A estrutura de ensino inicialmente proposta em Ulm previa o trabalho dos alunos em escritórios de professores, uma atividade formal na Escola, integrada à proposta curricular. Antes de trabalhar com Bill, Bergmiller trabalhou com Zeischegg e, junto com seu colega Ernst Moeckl,³⁷ desenvolveu um programa de iluminação para a Phillips. Zeischegg era um competente profissional, mas conhecido por seu temperamento perfeccionista radical, quase neurótico.

Um dia, Bergmiller viu no quadro da Escola um aviso que informava que Max Bill estava formando um grupo de trabalho. Ele e Moeckl apresentaram-se e foram admitidos. Para o escritório de Max Bill, eles desenvolveram projetos de mobiliário e outros equipamentos para o Hotel Ambassador de Nova Déli; relógios para a Junghans, uma tradicional fábrica alemã; telefones para a companhia estatal de telecomunicações da Alemanha — um projeto complexo devido às leis e normas rígidas então existentes, além de projetos para uma das maiores fábricas de assentos e cadeiras de trabalho desse país. Quando apresentou seu projeto de formatura em 1958, Max Bill já deixara a Escola. Porém, tinha ainda a prerrogativa de manter seu trabalho de orientação de projetos finais. Bergmiller apresentou uma dissertação com critérios objetivos para a avaliação das superfícies nos produtos industriais e, como trabalho prático, o projeto de uma máquina automática para a venda de cigarros. Da banca examinadora de seus trabalhos, além do próprio Max Bill, seu orientador, fazia parte Wilhelm Wagenfeld,³⁸ conhecido chefe do ateliê de metal da Bauhaus e notável designer, especialmente dedicado a produtos realizados em metal, vidro e porcelana.

Mas o Brasil não era uma notícia nem tão longínqua e nem tão nova para Bergmiller. O Brasil ocupava um espaço interessante no noticiário, na medida em que apresentava uma grande receptividade para o ideário de uma arquitetura moderna. Aqui já se construía uma edificação pública, o Ministério da Educação,³⁹ o Parque da Pampulha⁴⁰ e diversas outras obras nos padrões de uma nova arquitetura, muito antes de diversos países europeus. Lia-se que o país estabelecia planos para industrializar-se e, principalmente, que ousava construir toda uma capital, uma cidade integralmente nova, projetada por dois arquitetos brasileiros que, não se pode dizer

que fossem desconhecidos no exterior, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. A imagem do país era extremamente favorável e otimista.

De fato, o Brasil redemocratizava-se também nessa época. Não depois de uma catástrofe como a Segunda Grande Guerra, mas não fazia muito tempo que o Estado Novo fascista havia encerrado seu ciclo histórico. A tradição democrática também não era comum, nem no Brasil, nem na Alemanha. Em ambos os países era necessário, sobretudo, o aprendizado democrático. Pode-se dizer que o tempo demonstrou as diferenças entre as duas culturas; os resultados foram completamente distintos. Da mesma forma, pode-se dizer que, se na Alemanha não havia uma tradição democrática, havia um projeto de estabelecimento de uma sociedade burguesa e industrialista. No Brasil isso não existia. O melhor exemplo de uma tentativa nesse sentido foram as ideias de Roberto Simonsen,⁴¹ um empreendedor brasileiro, de origem burguesa, engenheiro e, posteriormente, político atuante, uma personalidade a quem Antonio Gramsci chamaria sem dúvida de “intelectual orgânico”. A exemplo de um seu antecessor, o Visconde de Mauá,⁴² outro referencial do industrialismo brasileiro, Roberto Simonsen foi um homem de ação e de palavras. Falou, escreveu, deixou uma obra clássica sobre economia brasileira, fez discursos, expôs-se e levantou questões básicas como o despreparo do país para um projeto real de renovação e de reforma estrutural. Apontou a necessidade de reformas profundas na educação e no preparo de pessoal apto a essas renovações e reformas. Finalmente levantou uma questão fundamental: considerava o país despreparado para esses passos pelo simples fato de não existirem dados confiáveis sobre sua própria situação econômica e social. Achava ele — que era fundamentalmente um político conservador, com uma lógica meridiana que faltava aos políticos progressistas de então — que sem dados sociais e econômicos confiáveis não haveria possibilidade de se estabelecer no país uma cultura de planejamento. Pode-se simplificar essa sua interpretação dizendo, também, que faltava ao país um nível de política que permitisse a assimilação da noção de projeto. E isso teria consequências graves nas tentativas posteriores de implantação de qualquer iniciativa na área da produção industrial.

Simonsen não via na universidade brasileira potencialidade imediata para desenvolver os trabalhos básicos.

Considerava-a, já na época, lenta e excessivamente apegada a certos mandamentos acadêmicos que dificultavam a apreensão de uma ideologia funcionalista mais pragmática, como ele imaginava. Criou então, junto com outras personalidades de destaque na burguesia brasileira, mais precisamente de São Paulo, a Escola Livre de Sociologia.⁴³ O programa original dessa escola era bastante claro a esse respeito. Funcionando em estreita colaboração com a Faculdade de Ciências Sociais da USP, essa instituição apresentava maior facilidade operacional, flexibilidade curricular e, principalmente, podia desenvolver sem maiores complicações burocráticas pesquisas e estudos encomendados pela iniciativa privada. Mais tarde, essa escola transformou-se em Escola de Sociologia e Política e deu origem a um número significativo de sociólogos brasileiros que viriam a desempenhar importantes papéis na vida acadêmica e política nacional. À sua função de pesquisar e definir dados confiáveis foi agregada também a de formar quadros devidamente preparados para lidar com as questões de planejamento. Essa preocupação de Simonsen, e de outros, demonstra uma coisa muito clara: as ideias de planejamento e de projeto, ou seja, a ideia de longo prazo no Brasil, não era algo muito agradável para o tipo de política aqui praticado. Até mesmo na ditadura do Estado Novo, que durou mais de quinze anos, os elementos de planejamento econômico são marginais ao exercício do poder. Uma elite que se perpetuava no poder, extremamente competente para jamais ser ameaçada em sua hegemonia, sempre soube cuidar para que pouca coisa se alterasse na forma de organização do trabalho e na distribuição de propriedade e renda. A ideia de planejamento era desnecessária para tal elite e, eventualmente, poderia até constituir-se em ameaça à sua hegemonia. E assim Roberto Simonsen transformou-se em tudo: em homenageado e em homenagem, prêmio, nome de ruas, praças e avenidas, nome de prédios, nome de fórum de debates, patrono. Mas, mesmo a elite à qual pertencia, a burguesia industrial paulista, jamais quis considerá-lo mais que isso. Guardou-o para ocasiões solenes ou para ocasiões difíceis, quando se tornava necessário um nome significativo para consertar situações críticas. Não se pode dizer que não foi levado a sério; foi, e justamente pela instituição que considerava, sem menosprezo, menos apta a adotar uma atitude operativa em uma política reformista e burguesa: a academia.

Portanto, a imagem do Brasil no exterior no início da década de 1950 não correspondia de modo algum ao que aqui ocorria. O mito JK,⁴⁴ do sonho da nova capital, também não foi outra coisa senão a continuidade da hegemonia da mesma elite que sempre soube agregar a seus interesses até mesmo manifestações eventualmente radicais de oposição.

Certamente, JK não era oposição a tal elite. Serviu-lhe adequadamente e melhor: deu a todos a impressão de ser possível uma reforma amena, sem atritos, bem-humorada e gentil, a imagem que sempre gostávamos de ter de nós mesmos, brasileiros e narcisistas.

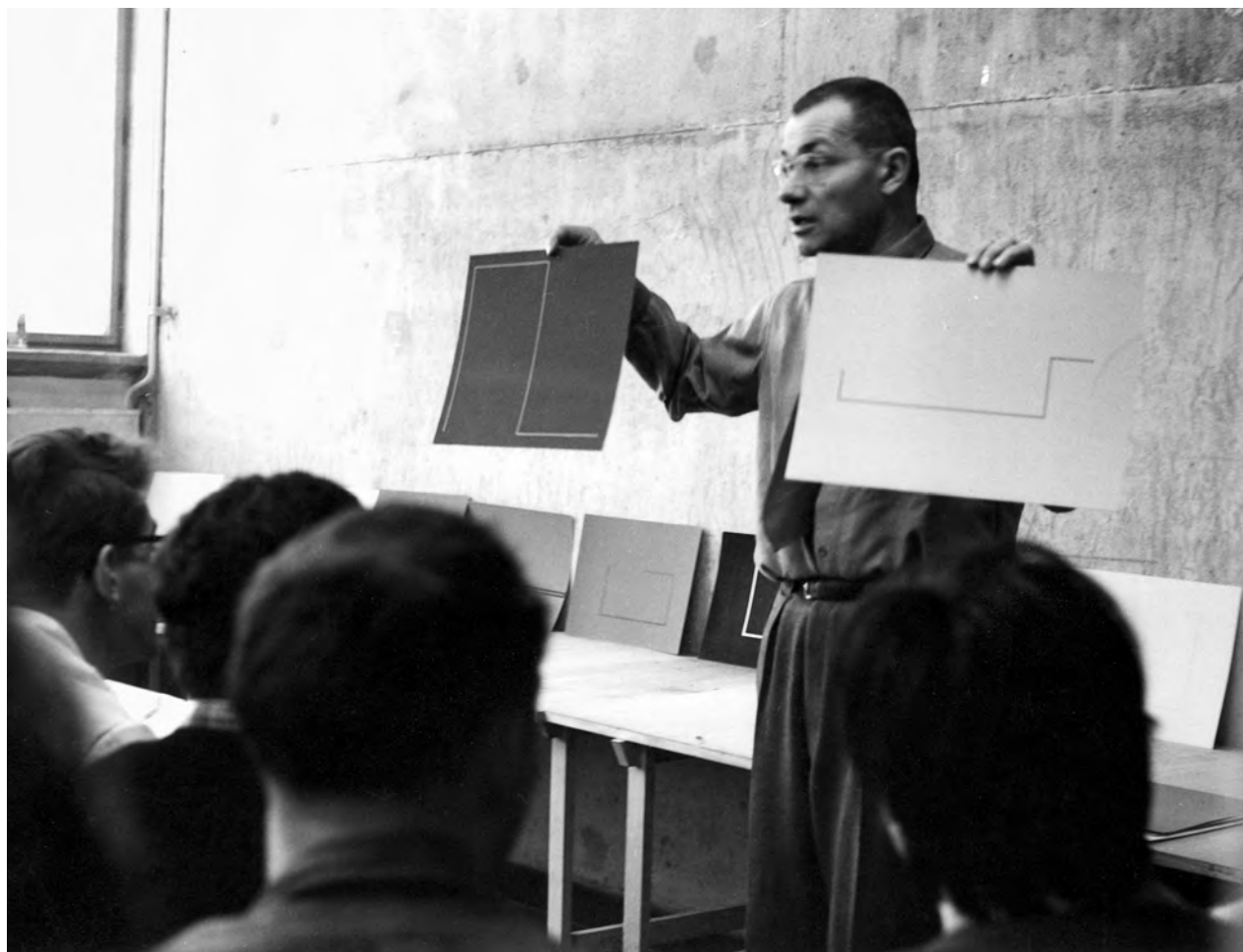
A vida de hoje nos desmente e desilude, pois não há mais a possibilidade de nos imaginarmos gentis e bem-humorados nas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Realmente, fomos os lentos criadores e céleres destruidores do mito do homem cordial, tão bem analisado por Sérgio Buarque de Holanda.⁴⁵ Além disso, por trás do mito, sobrevivia um grave problema: o próprio enunciado do governo JK, seu maior *slogan*, os tão saudosos "50 anos em 5", por acaso já não nos diziam tudo? Que nada consistente poderia sair de tanta pretensão; que afinal cinco anos são apenas um detalhe, um mero orçamento, na vida de uma nação que todos sabiam problemática há mais de quatro séculos? Mas, não se pode

negar que tudo isso gerou otimismo, simpatia, carisma, que duram até hoje; uma espécie de sebastianismo de uma grandeza prometida e não cumprida. E foi esse otimismo e essa simpatia que geraram em Bergmiller sua curiosidade pelo Brasil.

Mas havia a contrapartida. Os movimentos europeus de arte concreta eram, por sua vez, um interessante estímulo para artistas e designers brasileiros. Muitos se dirigiram para Ulm, até mesmo em função de saber que Max Bill, o grande premiado de nossa 1ª Bienal, assumiria a direção de uma escola que poderia significar uma nova experiência pedagógica e que manteria vínculos com ideias progressistas e renovadoras. E para lá foram, entre outros, Alexandre Wollner,⁴⁶ Almir Mavignier,⁴⁷ Mary Vieira,⁴⁸ Yedda Pitanguy⁴⁹ e Frauke Koch Weser.⁵⁰ Próximo a esse grupo, Bergmiller interessou-se mais ainda pelo Brasil. Foi muito especial a amizade que surgiu com Alexandre Wollner e Almir Mavignier. Este permaneceria posteriormente na Alemanha. Wollner tornou-se, além de amigo, um companheiro permanente em diversos projetos e trabalhos. Sua participação no projeto da ESDI foi fundamental. Ao lado de Bergmiller, definiu e fundamentou os princípios que orientaram a fase inicial da Escola, particularmente os referentes à área da comunicação visual.



1.08.1956.
Aniversário de
Inge Aicher Scholl.
Detalhe de uma das
várias fotos tiradas
no terraço da Escola.
Sentados Otl Aicher,
Inge Scholl, Max Bill,
Konrad Wachsmann e
Karl Heinz Bergmiller.
No chão reclinados
Alexandre Wollner
e Christoph Naske.
Foto MU HfG Archiv.
Tratamento de imagem
Helena de Barros.



Max Bill, 1956. Foto HANS CONRAD, MU HfG Archiv.

a influência de Max Bill

Max Bill não era um modelo de professor revolucionário. Talvez apresentasse em sua personalidade e em sua atuação como professor muitos mais aspectos característicos de um mestre, de um artista, do que de um professor interessado na reestruturação de um mundo produtivo. Passou para a história do *design moderno* como exemplo de uma personalidade forte. Seus atritos com os professores chamados de 'mais jovens' não foram pessoais, mas ideológicos. Tais atritos já fazem parte, inclusive, de uma tradição nas escolas de design. Não foi uma repetição da questão ocorrida na Bauhaus entre Walter Gropius⁵¹ e Hannes Meyer,⁵² mas, certamente, ambas apresentam muitos pontos em comum.

Bergmiller frequentou a Escola de Ulm dirigida por Max Bill, que regeu a Escola segundo concepções bastante rígidas. Ficou famosa sua resposta a uma reivindicação de alunos que consideravam um equívoco a presença de Nonnée Schmidt, professora em Ulm e, como ele, ex-aluna da Bauhaus: "Ela permanecerá...esta escola não precisa de alunos." É frequentemente lembrada também a importância muito particular por ele atribuída às questões de metodologias e técnicas de desenvolvimento de projeto. Mas, homem de poucas palavras e textos concisos, não se pode julgá-lo por uma espécie de quase anedotário criado a seu respeito. Nele, há um fundamento importante e uma notável influência de Mies van der Rohe.⁵³ A questão do detalhe, a importância da coerência formal, sua própria definição de forma, a apreensão de conceitos que não são típicos da linguagem do *design moderno*, transformam-no num sobrevivente da guerra, sim, num ser de outro tempo, mas que traz em si e em sua obra alguma coisa que permanecerá. Tanto isso é verdadeiro que seria razoável afirmar que, sem sua presença em Ulm, as questões não teriam surgido com tanta clareza. Sem a sua personalidade, os professores liderados por Maldonado talvez não se sentissem obrigados a atitudes mais radicais, e as posições não tivessem ficado claras como se tornaram.

Mas, dentre as afirmações e os posicionamentos de Max Bill, precisos como seus detalhes, há elementos que vieram a ser pontos essenciais de discussão e outros que vieram a ser pontos de partida para concepções importantes do design na segunda metade do século XX. Algumas dessas ideias foram expressas logo no discurso inaugural da edificação da escola em 1955:

Os fundadores da HfG-Ulm acreditam que a arte é a expressão mais elevada da vida humana e seu objetivo é, consequentemente, ajudar a fazer da vida uma obra de arte. Nos termos dessa definição memorável, lançada por Henry van de Velde há mais de 50 anos, nós fazemos oposição ao que é disforme. E isto só pode ser combatido por aquilo que é bom. Bom significa belo e útil ao mesmo tempo. Como herdeira direta da Escola de van de Velde em Weimar, a Bauhaus de Dessau se atribuiu os mesmos objetivos. Se temos a intenção de seguir adiante em Ulm, o que não foi possível em Dessau, é porque as exigências do pós-guerra implicam claramente a necessidade de certas adjunções ao programa de estudos. Queremos dar um lugar mais importante ao design de objetos de uso cotidiano; queremos encorajar o desenvolvimento do planejamento urbano e regional e levar a comunicação visual a um nível correspondente aos últimos progressos técnicos. Haverá também um novo departamento para a coleta e difusão de toda a informação útil.

Todo o discurso era marcado por uma atitude típica de Max Bill, que considerava o *Gestalter* como o centro de qualquer processo de criação. A ele dever-se-iam subordinar as demais atividades envolvidas. A pouca importância que atribui ao novo departamento de informação, reduzindo-o a um banco de dados, não reflete uma concepção desinformada. É, isso sim, a percepção antecipada de que nessa área residiria o elemento novo capaz de questionar a ordem hierárquica por ele adotada, que compreendia o designer como um elemento central do projeto, devendo os demais profissionais

envolvidos limitar-se ao papel de seus agentes executivos. Há ainda outros fatos a serem notados na ocasião da inauguração do prédio da escola: Walter Gropius foi um convidado de honra; e era de se esperar que o fosse. Mas, sua presença indica claramente uma intenção de não estabelecer uma ruptura com a Bauhaus e uma Bauhaus, em especial, que não era aquela imaginada por Hannes Meyer. A menção a Van de Velde tornava as coisas ainda mais claras, pois ninguém mais do que ele defendera em todas as ocasiões a posição autônoma e quase imperial do artista criador diante da técnica e mesmo dos fatores econômicos. Em apenas um parágrafo de seu discurso, Max Bill comunicava a todos que sua intenção não era abrir uma discussão a esse respeito: a autonomia do designer, do criador da forma, era para ele uma questão fechada. Diante de questões históricas, como os embates entre Henry van de Velde e Hermann Muthesius, no Deutscher Werkbund, e Walter Gropius e Hannes Meyer, na Bauhaus, ele tomava, sem nenhuma dúvida, o partido daqueles que não consideravam o design, a criação formal, como um território a ser dividido. Seu confronto com as concepções dos professores que julgavam necessário estabelecer bases mais concretas para o ensino, que não situavam o designer na condição de uma personalidade dominante, mas como um associado no processo de decisões da produção industrial, foi estabelecido desde o primeiro dia da existência da HfG-Ulm.

Bergmiller posicionou-se entre os seguidores de Max Bill. Porém, nunca o fez de forma incondicional. Relatou, diversas vezes, o quanto o impressionara favoravelmente o contato estabelecido a partir da presença em Ulm de Charles Eames⁵⁴ e George Nelson,⁵⁵ o primeiro, a seu ver, um designer de primeira linha que poderia ser até mesmo comparado a Peter Behrens,⁵⁶ entre os grandes nomes do século XX. O trabalho desenvolvido pelos dois para a Herman Miller⁵⁷ marcou-o decisivamente quanto à possibilidade de um design integrado e programático, um design que se constituísse no elemento básico para o desenvolvimento de uma empresa, presente em todas as suas áreas de atividade, desde o projeto, passando pela produção e chegando até a comercialização e comunicação com os consumidores. Talvez ele nunca tenha se desligado totalmente da ideia de que o designer seria, se não o elemento centralizador desse processo, pelo menos o seu condutor. Mas, diante de evidências concretas, não considerou

nunca em seu trabalho o designer como alguém que pudesse trabalhar isolado do complexo processo de inserção de produtos industriais na sociedade. O trabalho em equipe interdisciplinar passou a ser para ele um objetivo importante e, ainda que mantenha pressupostos que poderiam ser encontrados também em Max Bill, relativos à autonomia do design, sempre admitiu a hipótese de que um projeto não é desenvolvido de forma autoritária pela personalidade do designer, mas mediante o estabelecimento de um conceito, da consideração de todos os dados objetivos possíveis que possam interferir em sua concepção.

Esta sempre foi uma forma relativamente simples que usou para estabelecer uma ordem determinada em seu trabalho: definir os dados objetivos e os dados subjetivos; considerando objetivos os dados possíveis de serem quantificados e subjetivos aqueles relativos à qualificação do projeto. Sempre achou também que, no território dos dados subjetivos, particularmente os formais, preponderaria sempre o designer, e essa seria uma de suas responsabilidades exclusivas. Dessa forma, Bergmiller evoluiu em relação a Max Bill, mas não se afastou de suas ideias básicas. É claro que o tempo e o trabalho, em especial quando se mede o tempo de maneira humana, ou seja, não o entendendo como prazo, modificam pensamentos e posicionamentos. Tentar encontrar Max Bill no trabalho de Bergmiller, no decorrer desse tempo, é tarefa de decantação, de apuro histórico. Ainda assim, percebe-se na atitude relativa ao design essa presença. Talvez se possa assinalar uma semelhança notável nessa questão. Deduzo de suas narrativas sobre o relacionamento com Max Bill que este era uma pessoa relativamente centralizadora, capaz no entanto de atribuir grandes responsabilidades a seus colaboradores. Trabalhei com Bergmiller como estagiário, depois como colaborador, como associado e, por fim, estabeleceu-se uma relação de divisão de responsabilidades, principalmente a partir do IDI/MAM. Mas, desde a época de estagiário, impressionava-me sua disposição em atribuir-me trabalhos para os quais eu não me sentia ainda habilitado. Admitia poucas perguntas depois de atribuir tais tarefas. Discutia os resultados apresentados, mas o fazia de forma amena, nunca condescendente com o que considerava errado, e sim entendendo que o erro fazia parte, não propriamente do processo de aprendizado, mas do processo normal da vida. Anos depois,

imerso na leitura preferida de sempre, Merleau-Ponty, descubro um conceito no pensador francês que servia perfeitamente para definir essa atitude: “verdade falhada”. Não haveria erro se as intenções tivessem sido estabelecidas a partir de elementos corretamente considerados. O erro seria uma possibilidade apenas diante do descaso ou da insensibilidade. A “verdade falhada” seria sempre o espaço generoso para com os outros e, por que não para consigo mesmo, que permitiria a retomada sem traumas do processo criativo. Também nesse aspecto percebia-se sempre a influência de Max Bill, provavelmente com mais humor e menos personalismo, mas, de todo modo, preservando ainda uma relação de mestre e aprendiz que foi desenvolvida até seu estágio final.

Não afirmo ser esse um relacionamento fácil. Os mais jovens se fazendo, como dizia Mário de Andrade, têm também a tendência a criar suas próprias formas de arrogância, e isso não é um fenômeno contemporâneo. Pertencem a uma geração que manifestou bem alto suas ideias em 1968, outra de nossas mitologias, geração revolucionária que, já há algum tempo, tem alguns de seus elementos de destaque em áreas importantes do poder, sem que absolutamente nada tenham feito para modificá-lo em sua essência. Mas não somos nós o problema aqui tratado. Falamos da outra geração, a que nos antecedeu, aquela que criticamos e na qual, muitos de nós encontramos todas as justificativas para que nossas ideias não dessem certo. Não podemos também proclamar uma autocritica radical; não podemos afirmar que afinal eles é que estavam certos e que toda a nossa rebeldia não passou de um problema juvenil. Gosto de uma ideia e de uma frase de Nelson Rodrigues⁵⁸ que diz ser a juventude um problema que o tempo cura. Não a aceito irrestritamente. Mas, se alguma coisa a mais aprendemos com eles foi a tolerância, ainda que sujeita a recíprocas tempestades de humor. Talvez nunca tenha havido um grupo de professores tão contestado no ensino superior brasileiro como o da ESDI em 1968. Estive entre os rebeldes e, por minha própria personalidade e posicionamento ideológico, discordava deles também. Formulamos ideias, apresentamos propostas, estabelecemos posições radicais, ultrapassamos limites e isso, no mínimo, fez bem a nossa alma. Quem não o fez perdeu o que de melhor tivemos. Ao ultrapassar os limites, recebemos uma resposta inesperada: nenhuma punição,

nenhum apelo à ordem ou à disciplina, mas argumentos que podiam não ser satisfatórios para o nosso radicalismo, mas ainda assim argumentos. Nesse grupo de professores encontravam-se, além de Bergmiller, personalidades como Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner, Goebel Weyne,⁵⁹ Renina Katz,⁶⁰ Décio Pignatari,⁶¹ Zuenir Ventura⁶² e tantos outros. Cada qual a seu modo reagiu aos fatos, uns de forma mais elaborada, outros de forma mais rude. Mas, não me lembro de nenhum que apelasse para os princípios da autoridade e da hierarquia como elementos válidos naquelas circunstâncias. Bergmiller exercia não apenas uma liderança grande naquele grupo, como assumia também uma responsabilidade maior na formulação do ensino. Era, ao lado de Aloísio, uma referência importante da Escola. Poderíamos esperar dele, mais que de Aloísio, uma atitude autoritária que não veio. Houve uma disposição para a discussão que, afinal, não foi nem amena e nem produtiva. Mas, nesse aspecto, ele se diferenciou totalmente de Max Bill. Não buscou refúgio em princípios de difícil compreensão. Manteve-os, expôs-se, mas não se furtou à discussão. Três anos depois me tornei estagiário da Bergmiller Desenvolvimento de Produtos Industriais e pude, de forma mais tranquila, conversar sobre tudo isso. Surpreendi-me, pois ele achava que em muitas críticas os alunos tinham razão. Lamentava principalmente a oportunidade perdida, e o foi, ambos reconhecemos *a posteriori*, para que se tivesse desenvolvido uma nova alternativa, na qual, pelas próprias circunstâncias, os alunos teriam de assumir responsabilidade igual a dos professores.

Talvez não percebêssemos na época que tal possibilidade era apenas uma ilusão; que os problemas estavam em nós, mas que a alternativa havia-nos sido escamoteada por outros, os militantes da política do poder e da burocracia, que acabam sempre por convencer a todos dos perigos de uma mudança, da fragilidade da instituição, da possibilidade de um amplo acordo que garanta a sobrevivência geral, da necessidade de que o silêncio prevaleça e de que a discordância não se manifeste. É assim que se domesticam as ideias novas, que se conduz ao chiqueirinho das crianças malcomportadas tudo o que pode pôr em risco um mundo regido pela hierarquia de um poder tradicional e patriarcal. Foi assim que se encaminhou uma escola renovadora, rebelde até, para o destino do consensualismo, uma prática que,

longe de estabelecer princípios gerais, busca apenas acordos comodistas em torno de ideias vagas.

Mas, afinal, essas não são mesmo decisões fáceis, e o exemplo de Ulm, antes uma referência, passou a ser também a possibilidade de um caminho perigoso para muitos, o caminho da autoextinção. Há alguns anos me referi a esse fenômeno como o preço da sobrevivência e as analogias políticas eram muitas e evidentes. Aos consensos da escola correspondiam os consensos da política geral. A ESDI, assim como suas antecessoras, seus modelos ansiados, tentou, sim, interferir na vida política do país, e não é importante analisar agora se houve erros ou acertos. Coloquemos tudo no grande cesto das "verdades falhadas". Ao optar pela sobrevivência, abandonou esse posicionamento e o preço é, a meu ver e até hoje, muito alto. Até porque ninguém mais o reivindicou, e o design permaneceu compreendido, cada vez mais, como uma atividade limitada às questões técnicas, ergonômicas, de uso e formais, um assunto a ser tratado com palavras vazias como 'tendências', num linguajar televisivo. Muito pouco resultado para tanto empenho de vida.

Todo o episódio serviu para marcar uma diferença essencial entre Max Bill e Bergmiller que, afinal, não reside propriamente no design, mas nas respectivas personalidades. Como já foi dito, Maldonado um dia falou que houve discordância quanto às questões pedagógicas em Ulm, mas que os resultados formais não foram em nada diferentes do que preconizava o artista e designer suíço. Se as personalidades de Bergmiller e de Max Bill eram diferentes, seus conceitos básicos de design permaneceram muito próximos. A diferença se estabelece no tempo, nas gerações e nos fatos políticos. Se Max Bill foi um homem formado antes da Segunda Guerra Mundial e que permaneceu ainda apegado a algumas ideias anteriores ao conflito, Bergmiller faz parte da geração que a viu acontecer jovem e a quem foi proposta uma reconstrução, e não uma restauração. Desse modo, ainda que de forma seletiva e exclusiva, ele sempre foi capaz de se apropriar do novo, do que lhe parecia interessante, como, por exemplo, da experiência da Eames e Nelson na Herman Miller, pois no final das contas o que se queria fazer em Ulm acabava acontecendo, ainda que excepcionalmente, nos Estados Unidos.

Voltemos um pouco a Max Bill e sua definição de forma: *Forma é o que encontramos no espaço. Forma é tudo o que podemos ver. Mas, quando ouvimos a palavra forma ou refletimos sobre o conceito de forma, ela significa para nós algo mais que uma coisa que existe casualmente. Desde o princípio associamos o conceito de forma a uma qualidade. Quando falamos de formas naturais, pensamos naquelas particularmente bem-sucedidas. Quando falamos das formas técnicas, não nos referimos a quaisquer formas, mas àquelas que consideramos especialmente válidas.*

Em outra ocasião, considere importante acrescentar a esse outro trecho do livro de Tomás Maldonado: *Max Bill*. (Buenos Aires: Imprenta López, 1955), no qual é o próprio Max Bill quem esclarece que a reivindicação de novas formas não inclui o apelo ao *streamlining*.⁶³ Considero desnecessário aqui tal reforço. Não apenas porque suas ideias já ficaram suficientemente claras, como também porque o *styling*⁶⁴ adquiriu outras formas e conotações diferentes, mesmo fora do território restrito do design, instalando-se até na personalidade e formas de condução da política contemporânea globalizada. Haveria algo mais *styling*, mais *kitsch*,⁶⁵ que as personalidades de George W. Bush e Tony Blair por um lado e os reis sauditas, Osama Bin Laden e Sadam Hussein, de outro?

Na afirmativa de Max Bill residem muitas coisas interessantes. Poderíamos criticar, hoje, uma concepção de natureza um tanto restrita. Afinal poderíamos pensar que toda forma natural é em si necessária e útil, pois de outro modo desapareceria. Talvez o próprio Tomás Maldonado já o tenha feito há muito tempo, quando chamou a atenção para a obra de D'Arcy Thompson⁶⁶ a respeito do crescimento e desenvolvimento das formas naturais. Há na concepção de Bill uma nítida marca do tempo em sua compreensão de natureza. Porém, quando se refere a formas especialmente bem-sucedidas e estabelece uma relação com as formas técnicas, ele está dizendo claramente duas coisas: em primeiro lugar, que fazer design é uma forma de qualificar um produto; em segundo lugar, talvez o mais importante, não há um bom ou um mau design: há ou não há design. E esses conceitos permanecem em Bergmiller. Eu também os aceito e acho que uma breve reflexão sobre eles elucidaria muito o árduo e inútil trabalho de elaborar ideias relativas sobre o que é design. Perguntar isso

significa, como me dizia um velho professor de matemática, “procurar chifres em cabeça de égua”. Pensar apenas em produtos e objetos, em peças gráficas conduz a tais contratempos. Entender o design como uma atitude e, além disso, como uma atitude de qualificação dos objetos, dos processos, da própria vida, pode facilitar muita coisa. Essa concisão presente em Max Bill permanece em Bergmiller.

Finalmente a maior diferença entre eles aparece em sua definição profissional. Em Max Bill, mesmo constataando sua multifacetada atuação — designer, arquiteto, gráfico — prevalece sua atitude de artista, de homem que imagina a si mesmo como dono de sua expressividade, como um indivíduo entre outros, mas com o direito de fazer prevalecer sua individualidade. Quanto a Bergmiller, ele é designer. Sabe que sua individualidade é também uma entre outras; mas que, para fazer prevalecer suas ideias, precisa não só convencer os outros mas também ser apoiado por eles. Em outra de suas frases características, ele dizia: “Faça design de uma forma que até a sua avó entenda”. Talvez por isso ele tenha se autodenominado, um dia, um designer mais preocupado com as cabeças do que com objetos.

Não há como fugir à evidência de que Max Bill era um caráter difícil. Ao que parece, no entanto, considerando-se as narrativas e as conclusões a partir dos fatos, um caráter difícil não era raro em Ulm. Ainda estamos à espera de ouvir falar de alguém que lá apresentasse uma personalidade menos complexa. Seu maior interesse pessoal era a arquitetura. Apresentava-se como *max bill architekt*, mas sua maior importância terminou concentrando-se na escultura. Tornou-se comum ouvir dizer que Bill era muito mais difícil do que eventualmente fosse, de fato. A dissolução de um grupo criativo apresenta esse tipo de problema. Porém, deve-se ainda considerar que muitas pessoas que dele fizeram parte foram particularmente bem-sucedidas profissionalmente, e o foram por diversas razões, inclusive seus próprios méritos e competências. Parece um tanto simplista a constante crítica a Max Bill. Não se pode atribuir apenas a ele os problemas iniciais da Escola, o que, aliás, o próprio Maldonado não o faz. Maldonado iniciou sua vida, na área do design em Ulm, muito em função de suas divergências com Bill. Nos contatos que mantive com ele, nunca percebi qualquer deslegância de sua parte em relação a Max Bill. Sempre me pareceu manter

uma atitude crítica, porém objetivando uma progressão nas ideias sobre o design. Se tem ou não restrições ao caráter pessoal de Bill, não as eleva ao primeiro plano e, nessa circunstância, torna-se objetivo a ponto de admitir que a influência formal do suíço foi o referencial para a definição do que se poderia chamar, impropriamente, de um estilo Ulm. E não terá sido exatamente esse estilo, essa caracterização formal definida por Charles Jencks como uma “estética da reticência”, que também deu à maioria dos designers de Ulm as referências para seu trabalho? Olhando o design por eles produzido não vemos claramente a interferência do mestre?

Nesse processo de reflexão bastante livre, é importante ler o depoimento de Bergmiller sobre Max Bill e sobre as influências em sua formação na época de Ulm: *Em muitas publicações sobre a HfG-Ulm, Max Bill é descrito como um caráter difícil, arrogante, mal-humorado, centralizador, até mal-educado. Outras interpretações existem ainda sobre as suas divergências com o grupo que a ele se opôs na escola. Acho que é uma boa ocasião para definir algumas opiniões minhas sobre Max Bill, de forma um pouco diferente, e quem sabe mais simpática. No que me concerne, ser totalmente objetivo nessa questão não é possível, uma vez que era aluno, colaborador, amigo e admirador de Max Bill.*

Em uma conferência para o Werkbund na HfG-Ulm, em 1956, Max Bill defendeu um processo morfológico no desenvolvimento de produtos, um método que possibilita interpretar os fatores de ordem estética como uma função, resultando na conhecida definição “a Gestalt como soma de todas as funções em uma unidade harmônica”.

Esse método pode ser aplicado tanto para o projeto de uma colher de sopa como para um projeto urbanístico. Para alguns dos presentes do Werkbund, isso soou como uma provocação e Max Bill era por natureza um provocador. Era um artista de vanguarda, sempre surpreendente e provocador. Utilizou a análise morfológica inclusive em sua produção artística e, não sendo um artista comum, sempre chamou sua arte de “produtos de uso psicológico”, diferenciando-os dos de uso prático, que seriam de responsabilidade dos arquitetos e designers. Max Bill oscilou constantemente entre teoria e realidade, mas sempre buscou a capacidade de fazer afirmações teóricas e conceituais e prová-las na prática.



O grupo oposto às suas concepções interpretou-as como uma continuidade de princípios da Bauhaus, o que é uma ideia um tanto *naïf*. Desde o início da HfG-Ulm, ficou muito claro para todos que entre o fechamento da Bauhaus, em 1933, e a fundação da HfG-Ulm, no início dos anos 50, a tecnologia e as demandas sociais mudaram e, por isso, os programas de ensino deveriam apresentar estruturas diferentes, sem, contudo, deixar de lado os valores e os méritos dos métodos de ensino desenvolvidos na Bauhaus. Nunca se postulou como objetivo da HfG-Ulm uma continuação, mas sempre uma evolução. Para Max Bill, seria sempre necessário desenvolver e salientar a importância das questões estéticas e formais em qualquer área da criação.

Max Bill era um artista conceituado e sentiu-se à vontade, quase no direito de interpretar os conceitos da nova escola à sua maneira, como um “artista total”, como o chamou o próprio Tomás Maldonado alguns anos antes. Mas, acho que nesse processo não demonstrou suficiente paciência e tolerância em relação aos seus jovens colegas. Mas, é importante salientar que nas interpretações surgidas nos últimos anos, essa expressão, ‘jovens colegas’, tem sido usada e fica a impressão de que havia uma grande diferença de idade entre Max Bill e os que a ele se opunham. Ele tinha na época 45 anos, e Maldonado e Aicher tinham quase 35 anos. Não havia uma oposição de jovens contra velhos, exatamente. Não se poderia ver nessa situação um choque de gerações.

Max Bill sempre contou com o apoio da maioria dos alunos e de grande parte dos professores. Mas quando tudo se transformou em uma briga de forças políticas pelo poder, não mais um conflito de conceitos

pedagógicos, ele não era, de modo algum, uma pessoa apta a enfrentar as questões nesse território. Nesse processo, infelizmente, não prevaleceram os objetivos básicos da instituição. A imprensa, como sempre faz nessas situações, aproveitou para jogar mais lenha na fogueira, até mesmo porque uma instituição renovadora como a HfG-Ulm nunca foi vista com muita simpatia pela burguesia local.

O clima que se criou na HfG nessa época lembra-me da fase que passamos na ESDI, em 1968, e a pergunta que podemos fazer hoje seria a mesma para todos: nós, ex-alunos da HfG-Ulm perdemos durante essa fase de divergências ou aprendemos algo mais? A mesma questão pode ser formulada para os ex-alunos da ESDI de 1968. A meu ver, mesmo sem considerar a resposta que cada um possa dar individualmente, perderam apenas aqueles que tiraram o corpo fora ou se mantiveram passivos diante dos acontecimentos e das circunstâncias.

Max Bill não foi um professor ortodoxo. Concentrava suas conceituações mais importantes, suas definições mais inovadoras, em conferências, algumas delas históricas. Definiu problemas básicos e inovadores no Curso Fundamental e estabeleceu um sistema inovador para a posterior discussão dos resultados. Era uma forma de avaliação diferente, às vezes durava vários dias, adquiria uma forma dinâmica e era um excelente exercício para o aluno apresentar e defender suas propostas. Max Bill nunca fez prevalecer a sua opinião. Para mim e para muitos de meus contemporâneos, essa foi uma das primeiras grandes lições que marcaram nossos estudos na HfG-Ulm.

Max Bill não era uma personalidade fácil, mas tinha uma característica importante que era sua capacidade de atrair as pessoas. Nos seus anos de Ulm, foi um verdadeiro polo magnético, atraindo para lá personalidades internacionais para participar ativamente como professores ou conferencistas da Escola. Conseguiu ainda apoio em setores empresariais, no meio político, na imprensa mais especializada e em várias instituições culturais. Mesmo Maldonado, Gugelot,⁶⁷ Zeischegg e Herbert Ohl,⁶⁸ que formaram mais tarde com Aicher o bloco em sua oposição, foram convidados por ele. Em política as coisas são assim e, por isso, hoje, não vejo nada de muito especial nisso. Os anos nos ensinam muita coisa, principalmente a tolerância.

Mas a HfG mudou, evoluiu depois da saída de Max Bill? Acho que sim, definiu-se mais em vários sentidos, principalmente nos conceitos de metodologia do ensino, tudo em um período muito curto. O que teria acontecido se Bill permanecesse à frente da Escola são apenas hipóteses e meras conjecturas.

Restam algumas perguntas. Por que a Escola encerrou suas atividades? Faltaram recursos, faltou sabedoria política, faltaram ideias, faltou vontade, faltou autocrítica? Provavelmente de tudo um pouco. Ou todos ficaram satisfeitos com uma afirmação muito duvidosa, com o argumento de que “uma instituição de vanguarda nunca resiste durante um período muito longo”? Essa afirmação merece uma análise à parte, muito crítica e, acima de tudo, muito rigorosa.

É importante lembrar que a maioria dos alunos e muitos professores sempre manifestaram seu apoio a Max Bill, porém a Geschwister Scholl Stiftung, mantenedora da Escola, fez prevalecer sua vontade, jurídica, pode-se dizer, e ele não foi mais designado como diretor da instituição. Permaneceu ainda algum tempo, sendo-lhe reconhecido o direito de concluir as orientações de projetos de formatura e outras atividades. Mas, em pouco tempo, ele afastou-se da Escola definitivamente. Assim, Max Bill já não era mais integrante pleno do corpo docente da Escola na época de meu *Diplomarbeit*. Mas tive a prerrogativa de ser orientado por ele até o final, assim como alguns outros colegas. A banca examinadora, convidada e presidida por ele, tinha nomes de peso do design.

Trabalhei durante dois anos no Ateliê Max Bill. Esse ateliê, foi assim que ele o chamou, era um estúdio dentro da Escola, para desenvolver trabalhos concretos encomendados por empresas. Essa era uma atividade prevista nos estatutos do Institut für Produktgestaltung. Fui admitido com mais três colegas, no Ateliê, depois de ter me candidatado, respondendo a um comunicado no quadro de avisos da Escola. É claro que apareceram muitos candidatos e os critérios para a seleção eram o bom rendimento no curso e também o tipo de conhecimento técnico que tínhamos para oferecer. Tive sorte e fui escolhido. Cada um dos quatro integrantes do Ateliê desenvolveu projetos reais, encomendados por empresa europeias, desenvolvidos sob a supervisão de Max Bill e com apoio técnico da própria empresa contratante. Desenvolvi uma luminária de mesa, uma central

telefônica e um telefone de mesa. Meus colegas desenvolveram relógios, assentos de trabalho e poltronas para auditório. Estava nos planos do Ateliê o redesenho de um automóvel para a Porsche, com a participação de um neto de Ferdinand Porsche, na época, aluno da HfG.

O relacionamento com Max Bill era sempre muito respeitoso, mas também cordial. Dentro da Escola nossa atividade foi a que mais rapidamente resultou em trabalhos reais, gerando alguns ciúmes e deu espaço a conflitos e ao argumento de que se estaria fazendo uma escola dentro da Escola. Várias vezes viajei com Bill para a Suíça e outros lugares, como para a montagem da exposição de Piet Mondrian, para a inauguração do Cinevox, ambos os projetos seus. Fizemos ainda visitas a outros eventos, exposições e clientes, sempre de Bentley, um carro primorosamente fabricado. Quando concluí os estudos, recebi um convite de Max Bill para trabalhar em seu escritório em Zurique. Mas, por causa da bolsa de estudos do governo brasileiro, não podia aceitar. Manifestei interesse, no entanto, em trabalhar lá quando voltasse do Brasil, o que afinal não aconteceu. A caminho do Brasil, tinha de embarcar em um navio, em Gênova, parei em Zurique para me despedir e homenagear o mestre. Entreguei-lhe um relatório ilustrado sobre o desenvolvimento do telefone de mesa realizado no Ateliê Max Bill e recebi o livro *Max Bill* editado em homenagem aos seus cinquenta anos.

Durante um bom tempo mantivemos correspondência. Relatava principalmente como era a minha estada e a minha vida no país. Depois, virei brasileiro e, como me esclareceu uma vez meu colega Almir Mavignier, em Ulm, “só os poetas brasileiros escrevem cartas”. Voltei a encontrá-lo na Europa várias vezes, em Zurique e em Hamburgo. Chegamos a combinar a realização de uma exposição a ser realizada trinta anos depois de sua premiação na Bienal do MASP. Lembrou-se com muita simpatia do Brasil e disse que estava disposto a entrar no projeto, desde que eu assumisse sua coordenação no Brasil. Os diretores do MAM/RJ⁶⁹ mostraram interesse, mas o apoio real foi insuficiente.

Max Bill. Detalhe do cartão de identificação de estudante: Bauhaus Dessau, 1927-1928.

a formação em Ulm



Foto aérea com a Escola em primeiro plano
e a Catedral ao fundo, agosto de 1955.
Foto OTL AICHER, MU HfG Archiv.

Ulm era uma espécie de mosteiro, fora da cidade, em cima de um morro. Lá viviam os mestres, os colegas, as personalidades que vinham de fora, de todas as partes do mundo, diferente do que estávamos acostumados, mas coerente com os propósitos da instituição. Eram quatro anos de vida em comum, muito intensos. Uma referência típica do que era a Escola foi o banquinho de Ulm. É difícil imaginar um assento mais elementar: três tábuas de pinho e uma travessa como um cabo de vassoura, fabricado dentro da própria oficina da Escola. No início, foi destinado “um banquinho por cabeça” e, sendo assim, cada um carregava seu banquinho para a sala de aula, o auditório, o refeitório e o quarto. Anos depois, observei na África homens carregando um banquinho no ombro, e me contaram que eles ganhavam esse objeto de uso pessoal ainda meninos e que os usavam até o fim da vida. Em algumas tribos, havia até o ritual de, ao morrerem, serem enterrados com seu banquinho. Alexandre Wollner carrega até hoje o seu banquinho de Ulm. Ele tinha duas alturas para sentar: 40 ou 45 cm. Servia também como mesinha. Era confortável, correto em questões ergonômicas? Ora! A exigência número um era ter um assento básico, econômico e de um feitio tecnicamente correto e formalmente impecável.

Encontrar alguma coisa assim na Alemanha pós-guerra não era possível. Max Bill imaginou e criou um objeto coerente com os conceitos e teorias estabelecidas por ele mesmo. E nesse espírito tudo foi concebido na Escola: os prédios, as instalações, os móveis, a iluminação, o paisagismo, tudo em coerência e em harmonia. Até mesmo as questões referentes à alimentação entraram em discussão nessa época.

Costuma-se pensar que Ulm é uma ideia tipicamente alemã. O que até certo ponto é correto. Mas a maior parte das pessoas que lá estudaram ou deram aula não eram alemãs. Penso que Ulm é produto de circunstâncias que ocorreram na Alemanha, mas não é o estereótipo da ideia de ‘alemã’ que se quer dizer. As influências em Ulm, na formação de qualquer um que lá tenha estudado, davam-se sobretudo pelo próprio ambiente que possibilitava uma total concentração de interesses no design e nas questões pedagógicas. Mas é claro que alguns professores foram especialmente significativos para mim. Max Bill era a principal personalidade em Ulm, e eu tive o privilégio de trabalhar diretamente com ele. É claro que foi quem mais influenciou meus estudos; depois, meu

trabalho profissional e também minhas ideias sobre ensino, pois seus conceitos estavam presentes na época da estruturação da ESDI. Posso dizer que até os dias de hoje seus argumentos são importantes para mim. O que mais me impressionou em Max Bill foi sua forma exata de se expressar, sem nenhum virtuosismo intelectual, sem nenhum pedantismo. Às vezes, seus argumentos surpreendiam e poderiam indicar caminhos para um produto primitivo. Mas, quando se refletia sobre eles, percebia-se que não eram nada primitivos: eram essência. Deveria ser um produto do qual “não se deveria tirar nada e também nada acrescentar”.

Outra influência importante foi Josef Albers,⁷⁰ ex-aluno e professor da Bauhaus, que emigrou para os Estados Unidos em 1933, lecionando no Black Mountain College.⁷¹ Realizou em Ulm um curso intensivo com um tema muito abrangente sobre cor e estruturas. Em relação ao curso anterior de Johannes Itten, também professor da Bauhaus e um dos idealizadores do conceito de Curso Fundamental, havia uma notável diferença: Itten usava para os exercícios cromáticos pigmentos, tintas; e Albers, menos convencional, empregou em suas aulas exclusivamente materiais já existentes, comuns, como papel de embrulho. Seu objetivo era fazer que os alunos “percebessem e descobrissem”. Josef Albers tinha uma capacidade de motivação única e jamais se estratificou como professor, nunca parou no tempo da Bauhaus. Foi provavelmente o melhor professor em sua área em todo o mundo.

Walter Zeischegg foi outra influência importante. Trabalhei com ele durante algum tempo antes de ir para o Ateliê Max Bill. Desenvolvi um projeto de iluminação de vitrines para a Phillips. Zeischegg era escultor e designer, austríaco, tinha conceitos muito rigorosos e aplicava uma autocritica radical em sua atuação profissional. Isso o levou a produzir relativamente pouco, mas o que ficou é de uma qualidade excepcional.

Havia um professor menos conhecido em Ulm, Werner Blaser,⁷² arquiteto e designer suíço, que havia trabalhado com Mies van der Rohe e Alvar Aalto.⁷³ Era também colaborador de Max Bill e desenvolveu pesquisas no Japão sobre as formas tradicionais de construção em madeira, especialmente nas casas de chá, descobrindo a verdadeira genialidade de suas soluções. Depois publicou um livro sobre o assunto: *Structure and Form, in Japan: architectural reflexions*. (Scarsdale, New

York: Wittenborn and Company, 1963). Criou móveis dentro desses padrões. Na Escola, seu curso sobre juntas e conexões era breve e sem grande influência. Mas para mim ficou clara, até hoje, a ideia de que o detalhe construtivo inteligente de um móvel identifica bem a qualidade do produto.

Konrad Wachsmann,⁷⁴ outra influência importante na Escola, foi professor de pré-fabricação e já havia desenvolvido um trabalho sobre grandes estruturas nos Estados Unidos, onde era sócio de Walter Gropius. Ele mostrou em Ulm duas coisas fundamentais: a forma de conduzir pesquisas complexas em grandes equipes, com profissionais de diversas áreas e a importância do que ele chamava de “nó construtivo”, das uniões, juntas e conexões. A partir desses “nós”, desenvolvem-se mesas, abrigos, galpões, pontes, hangares para aviões, qualquer construção para diversos usos. Talvez ninguém tenha deixado tão clara a noção de sistematização na construção.

Essas foram as influências mais diretas que recebi durante meu tempo de estudante em Ulm. Mas é importante frisar novamente que o ambiente da Escola era propício a que todo aluno pudesse observar e acompanhar o que os demais grupos projetavam e produziam. Os próprios colegas influenciavam uns aos outros. Eram pessoas de formações diversas, de diferentes países e culturas, no entanto com a mesma obstinação: queriam criar e achavam que com isso poderiam mudar o mundo. Se isso pode soar hoje como uma pretensão radical, como uma utopia, não acho nada demais. Era próprio da juventude. Mas não se pode esquecer que o próprio Mies, que já não era nada jovem, recomendou uma vez: “Murro na mesa, rapazes, se o pessoal não quiser entender, murro na mesa”.

No ensino, em qualquer área, uma seleção especialmente cuidadosa dos alunos é essencial para a obtenção de bons resultados. Se houver esse cuidado, os alunos serão exigentes e difíceis. A vantagem é que docentes fracos não conseguem trabalhar grupos exigentes. Por outro lado, de nada adianta ter um corpo docente qualificado e turmas de alunos desinteressadas, superficiais e dispersivas. Na HfG-Ulm muitos colegas já eram profissionais formados em diversas áreas e a troca permanente de informações e experiências contribuíam para enriquecer o conhecimento de cada um. A constante motivação de justificar a própria presença na Escola resultou em uma competitividade saudável,

tanto individualmente como nas equipes de trabalho. Estou cada vez mais convencido de que o principal aprendizado em Ulm foi devido a essa convivência.

A HfG-Ulm proporcionou essa experiência realmente inédita. Mas, talvez sua maior qualidade tenha mesmo sido a de não se preservar apenas como instituição, e é nesse aspecto que mais uma vez ela se caracterizou como um grupo criativo. As pessoas e suas diferenças e divergências devem ser tão importantes quanto a própria instituição e, se esta não pode mais abrigá-las, torna-se não funcional. A imposição inicial da Fundação Scholl para a saída de Max Bill da direção não foi diferente quando ela agiu para a posterior marginalização de Maldonado. A exemplo do que ocorreu na ESDI, depois de 1968, com a introdução e a valorização de aspectos mais institucionais do que programáticos, pode-se estabelecer uma crítica paralela ao desempenho da fundação em Ulm. Propôs-se uma política de consensos. A diferença está que na ESDI ela foi aceita e adotada, ao passo que em Ulm isso não ocorreu. Restam as desculpas e os conformismos. Na ESDI, criou-se o hábito de culpar a burocracia pelos próprios problemas; em Ulm, como ressaltava Bergmiller, adotou-se a ideia de usar o vanguardismo como refúgio para um fracasso que não houve. E, como já perguntou Oswald de Andrade, — “O vanguardista está na frente de que corrida?”

Nesse aspecto as duas escolas continuaram semelhantes e gerando seus próprios discursos mitológicos, com uma diferença favorável a Ulm: um mito desaparecido passa a permitir múltiplas interpretações, pois sobrevive nas mentes, e não na vida prática. Um mito que se quer vivo, caso da ESDI, vê-se obrigado a sustentar essa difícil posição no cotidiano e tem assim de sobreviver na vida prática e enfrentar as mentes vivas que, muitas vezes, não estão nem um pouco interessadas em seu próprio dia a dia. Mas, como diria Guimarães Rosa, em *Tutameia*: “e pôs-se a fábula em ata.”



A Escola de Ulm | Hochschule für Gestaltung. MU HfG Archiv.





1.08.1956. Aniversário de Inge Aicher Scholl. Uma das várias fotos tiradas no terraço da HfG-Ulm. Sentados: Otl Aicher, Inge Scholl, Max Bill, Konrad Wachsmann e Karl Heinz Bergmiller. Ao centro reclinados: Alexandre Wollner e Christoph Naske. MU HfG Archiv.



Ateliê e refeitório na HfG-Ulm. Fotos Ulrich Burandt, MU HfG Archiv.





O trabalho consistia no desenvolvimento de um novo telefone de mesa, respeitando as normas estabelecidas pelo Deutsche Bundespost, que definiam os componentes internos do aparelho e outros critérios como o ângulo de 146° entre fone e microfone no monofone e o sistema de discagem.

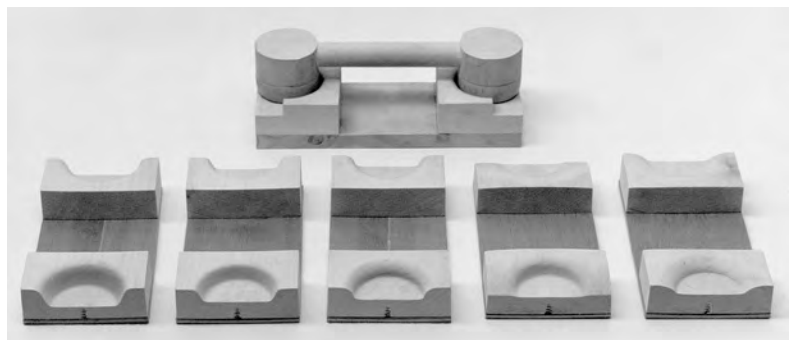
Diante das limitações estabelecidas foi um típico trabalho de redesenho. Mesmo assim, as funções básicas de uso deveriam ser submetidas a análises parciais e, posteriormente, testadas em modelos funcionais especialmente construídos.



Dentre os fatores passíveis de modificação ou estabelecidos a partir do projeto, consideraram-se os seguintes: o aparelho deveria ocupar o menor espaço possível na mesa; experiências ergonômicas indicaram que o monofone deveria ficar no sentido transversal, permitindo que o usuário, ao esticar o braço, pudesse pegar, levantar e desligar confortavelmente o aparelho, ou seja, sem fazer movimentos de rotação com a mão; o disco deveria ficar num ângulo de 40° , garantindo boa visibilidade e manipulação; a largura do aparelho resultaria do comprimento do monofone e a altura e a profundidade seriam determinadas pela posição do disco.



Todas essas considerações indicaram uma base de forma triangular. Atrás do aparelho foi prevista uma cavidade, com espaço para quatro dedos, possibilitando uma movimentação segura do aparelho com uma única mão. Todos os componentes técnicos cabiam na nova caixa que ocupava menos espaço que os aparelhos então existentes.



Telefone de mesa
Merk Telefonbau AG
HfG-Ulm. Ateliê Max Bill
Ulm, Alemanha, 1956.



Central telefônica de mesa
Merk Telefonbau AG.
HfG-Ulm. Ateliê Max Bill
Ulm, Alemanha, 1956.



Passados cinquenta anos, muitos dos argumentos considerados estão superados pela evolução na área da telecomunicação. Surgiram novos componentes, novos aparelhos e novos conceitos de produtos na área. Desde a substituição dos discos por teclas, o surgimento de novos modelos de mesa, de telefones sem fio, até os celulares que atendem a qualquer capricho individual, essa evolução demonstra como seria necessário que o designer trabalhasse vinculado às pesquisas tecnológicas dos produtos que projeta. Demonstra ainda que limitações normativas podem gerar mais problemas que facilidades. Normas também são superadas pelas próprias tecnologias que imaginam regulamentar e são mal interpretadas, transformando-se em elementos de conservadorismo no desenvolvimento industrial.

Vendedor automático
HfG-Ulm, Diplomarbeit
Trabalho prático de formatura
Ulm, Alemanha, 1958.



A HfG-Ulm exigia, para a obtenção do diploma, a apresentação de um projeto prático e um trabalho teórico. Minha proposta de um vendedor automático justificava-se pela expectativa de um grande desenvolvimento desse tipo de serviço na época, juntamente com o argumento de que esses produtos deveriam ser muito bem trabalhados para evitar que se transformassem em elementos de poluição visual.

A intenção era desenvolver o trabalho em uma empresa para obter o maior número possível de dados reais e realizar modelos e experiências concretas. Essa expectativa foi frustrada, pois os fabricantes de vendedores automáticos consideravam seu projeto uma responsabilidade exclusiva da

engenharia. Os dados considerados foram obtidos mediante bibliografia especializada e pela observação, experiência e análise de uso dos vendedores automáticos existentes na cidade.

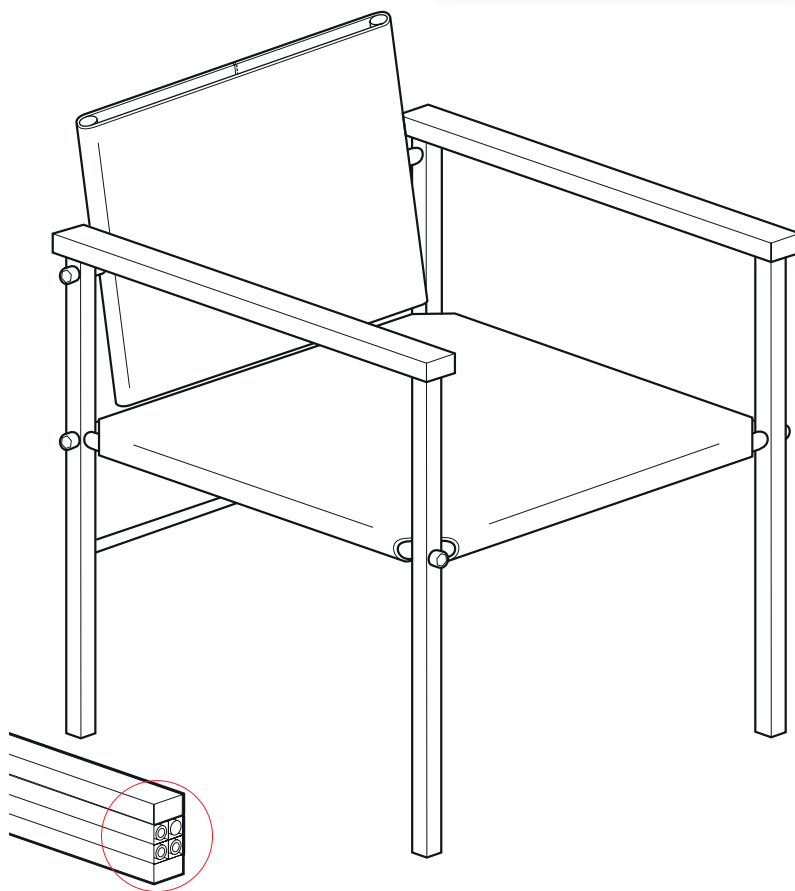
Como em todo trabalho acadêmico, esse projeto foi desenvolvido num processo em que a metodologia e os dados obtidos nas diversas fases de seu desenvolvimento foram igualmente importantes para o resultado final. O projeto foi posteriormente publicado em revistas e livros de design. A indústria de vendedores automáticos percebeu então que seu produto não era apenas engenharia. Recebi propostas de trabalho, mas nessa época já estava no Brasil e meus interesses estavam dirigidos para outros aspectos do design.

Hans Gugelot disse que todo designer quer fazer pelo menos uma cadeira, ou melhor, "a cadeira". Como estudantes, ainda imaginando um futuro profissional movimentado, mudando de lugares de atuação, pensamos numa cadeira que fosse parte de uma bagagem pessoal. A cadeira é um móvel próximo de nós, pessoal, uma vez que passamos grande parte de nosso tempo sentados. De acordo com esse conceito, ela só poderia ser um produto desmontável e um dos melhores exemplos desse tipo de móvel era a *colonial chair*, um móvel simpático, criado pelos colonizadores europeus na África, no século XIX.

Consistia numa estrutura de madeira maciça, montada através de encaixes, com o assento, encosto e braços feitos em couro de sola tensionados sobre a estrutura. Mas, a "colonial chair" desmontada resultava em um conjunto de peças desajeitado. O objetivo de nossa cadeira era que, desmontada, ocupasse o mínimo de espaço, mantendo-se em ordem, e demonstrando, com isso, suas qualidades formais.

Foram usados materiais e tecnologias modernos, mas a proposta sempre foi manter o máximo de simplicidade em sua utilização. Quatro tubos quadrados verticais e quatro tubos redondos horizontais, unidos por parafusos e dois sarrafos de madeira como apoio para os braços, encaixados nos topos dos tubos verticais, formam o esqueleto básico. Assento e encosto em couro eram presos a essa estrutura. Desmontada, a parte estrutural resulta num volume retangular de 88 x 44 x 570 mm, envolvido pelo couro utilizado no assento e no encosto.

A poltrona foi industrializada pela firma Wilde und Spieth da Alemanha, a partir de 1959. O sistema construtivo foi patenteado e, no início da década de 1960, a poltrona foi incorporada à coleção de design do MoMA de New York e, depois, a diversas outras coleções de produtos de "good design". O desenvolvimento dessa poltrona significou para nós, antes de tudo, um exercício, um trabalho radical porém disciplinado, sem a necessidade de qualquer tipo de concessão, seja ao cliente, seja ao mercado.



Poltrona desmontável
HfG-Ulm. Projeto extracurricular
com o colega Ernst Moeckl
Ulm, Alemanha, 1957.

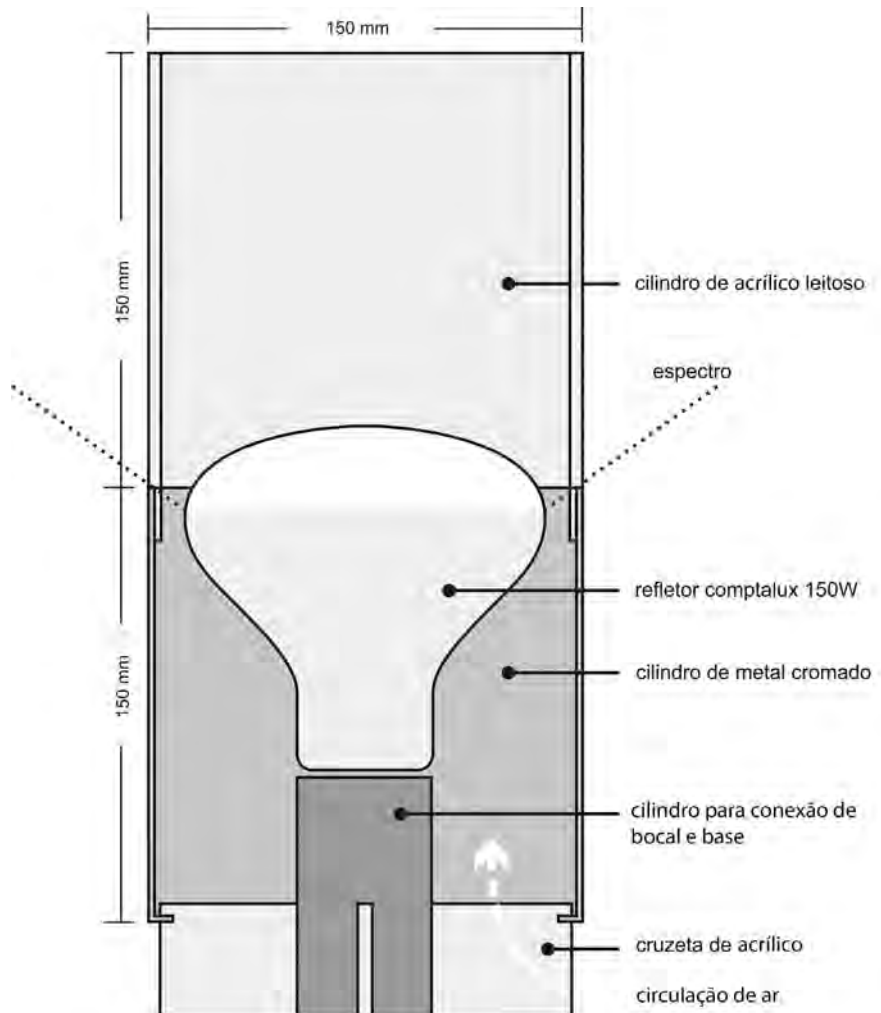


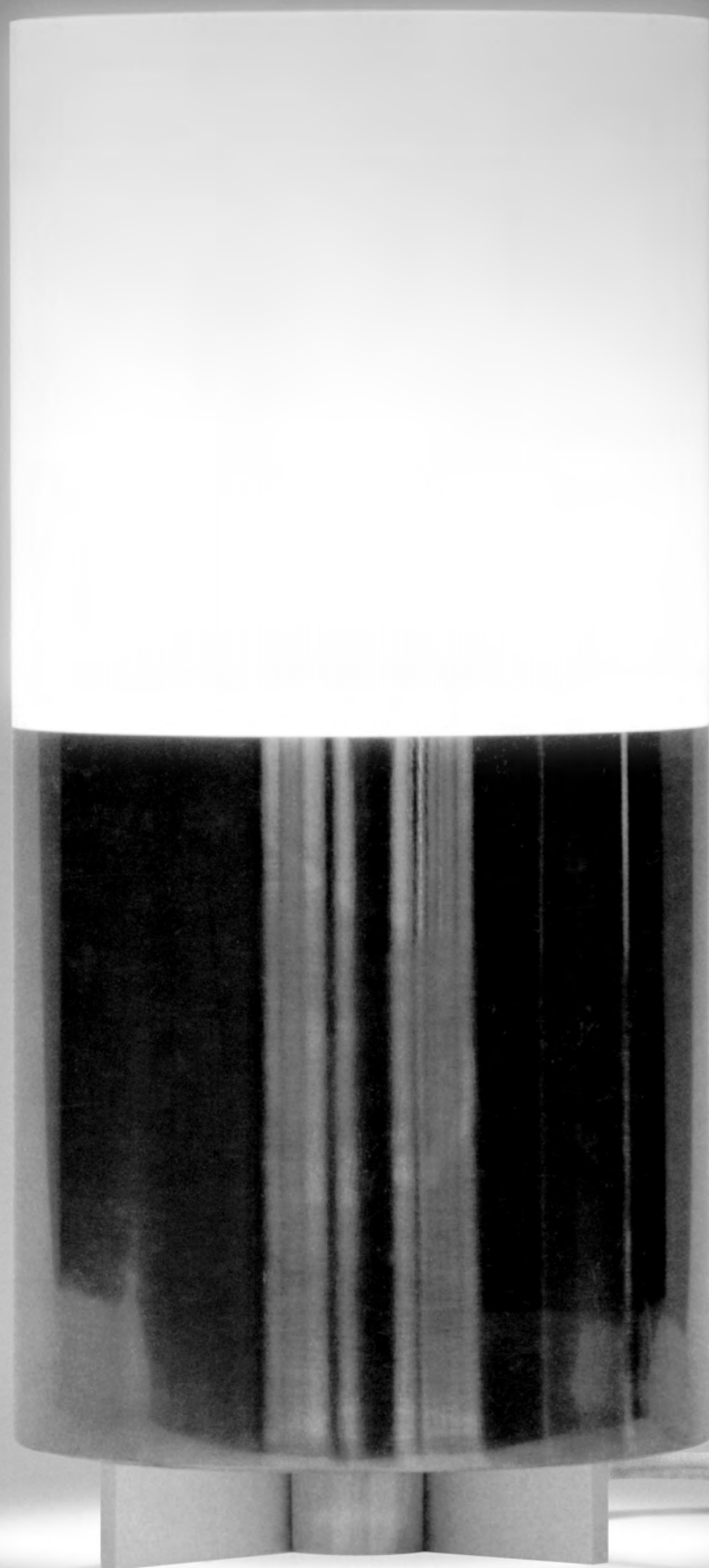
Luminária de mesa
HfG-Ulm. Ateliê Max Bill
Ulm, Alemanha, 1956.

Uma empresa de luminárias domésticas solicitou ao Ateliê Max Bill o projeto de uma luminária de mesa contemporânea, estilo para o qual se imaginava que deveriam convergir os critérios das pessoas mais esclarecidas e sofisticadas. Além das lâmpadas simples incandescentes, surgiam nessa época, no mercado de consumo, vários outros tipos, como as fluorescentes e as refletoras, que raramente eram utilizadas em ambientes domésticos.

O conceito inicial da nova luminária de mesa foi exatamente o desafio de empregar lâmpadas refletoras e a mais adequada para responder a isso foi a Comptalux 150W. A ideia era emitir luz indireta no teto e uma luz difusa em volta da luminária na mesa. Lâmpadas refletoras resultam em muito calor, e por isso a circulação constante de ar deveria ser observada. A concepção final resultou em dois “cilindros cúbicos”, nos quais o diâmetro é igual à altura, abertos nos dois lados, um deles de metal cromado e o outro de acrílico fosco, unidos por um simples encaixe. O conjunto fica suspenso sobre a superfície da mesa, provocando uma circulação de ar permanente. O cilindro de acrílico serve como difusor e produz uma luz suave na mesa. O bocal da lâmpada refletora fica encaixado no tubo de metal cromado que é preso numa cruzeta de acrílico através de um sistema de baioneta.

O cliente era um fabricante tradicional de abajures de papel e de seda. Não entendeu a proposta e não conseguiu identificar o objeto como uma luminária de mesa contemporânea.





1. **Karl Popper** (1902–1994). Áustria. Filósofo dos mais influentes do século XX estudou e criticou a ciência. Defensor da democracia liberal, foi adversário declarado de qualquer tipo de totalitarismo. Ele é conhecido pela sua defesa da falseabilidade como um critério da demarcação entre a ciência e a não ciência e pela sua defesa da sociedade aberta. Popper definiu sua filosofia como Racionalismo Crítico. Essa designação é um indício da sua rejeição do empirismo clássico e do observacionismo-indutivista da ciência, que disso resulta. Popper argumentou que a teoria científica será sempre conjectural e provisória. Não é possível confirmar a veracidade de uma teoria pela simples constatação de que os resultados de uma previsão efetuada com base naquela teoria se verificaram. Essa teoria deverá gozar apenas do estatuto de uma teoria não (ou ainda não) contrariada pelos fatos. O que a experiência e as observações do mundo real podem e devem tentar fazer é encontrar provas da falsidade daquela teoria. Esse processo de confronto da teoria com as observações poderá provar a falsidade [*falsify*] da teoria em análise. Nesse caso há que eliminar essa teoria que se provou falsa e procurar outra teoria para explicar o fenômeno em análise. No entanto, existem críticas à teoria de Popper em sua própria filosofia: ao afirmar que toda e qualquer teoria deve ser falseável, isso se aplica à própria teoria da falseabilidade e, portanto, a falseabilidade deve ser falseável em si mesma.

2. **Hans Albert** (1921). Alemanha. Filósofo. Com pesquisas focadas nas áreas das Ciências Sociais e do Estudo Geral dos Métodos, foi responsável por dar ao Racionalismo Crítico de Karl Popper uma reformulação concisa e de grande alcance. Para ele, nenhum campo das ciências humanas está isento de uma postura crítica. Hans Albert se opõe à teoria crítica da Escola de Frankfurt defendida por Adorno e Habermas e também foi um forte crítico da tradição hermenêutica vinda de Heidegger. Seu mais conhecido livro foi o *Tratado da razão crítica*, 1968.

3. **Christopher Alexander** (1936). Áustria. Arquiteto, matemático e urbanista. Tornou-se conhecido por suas teorias sobre o design, interpretado em seu sentido estrito, ou seja, como elemento ordenador e de planejamento. Seu livro *Notes on the Synthesis of Form* é requisito de leitura para pesquisadores em ciência da computação desde a década de 1960, sendo recomendado por Marvin Minsky, fundador do Laboratório de Inteligência Artificial do Massachusetts Institut of Technology MIT. A obra teve influência nas décadas de 1960 e 1970 nas linguagens de programação para design, programação modular, programações orientadas para o objeto, *softwares* de engenharia e metodologias de design.

4. **John Christopher Jones** (1927). País de Gales. Engenheiro. Em 1970, Christopher Jones publicou *Design Methods*, que por muitos anos foi considerada uma obra importante para o design. Para Jones, a ergonomia era o maior fundamento do design. Seus estudos ergonômicos muitas vezes não eram utilizados, o que o levou a questionar os métodos de trabalho dos designers. Sentia-se frustrado com o que considerava a superficialidade do design nessa época. Segundo ele, os métodos utilizados eram insuficientes para trabalhar as necessidades individuais de gru-

pos sociais e ambientais. Careciam de propósito, de ordem e não consideravam a escala humana. A visão de Jones, por sua vez, carecia de senso crítico. Não demonstrando talento para soluções formais, procurou deslocar o foco do design para trabalhos de sistematização com critérios autoritários e imperativos. Posteriormente, Jones reformulou muitos de seus princípios, aceitando que o mundo e, em menor escala, o design, não eram feitos nem de certezas e menos ainda de questões restritas ao certo e ao errado. Essas reflexões estão expressas em *Diseñar el diseño*, editado pela Gustavo Gili, em 1985.

5. **Max Bense** (1910–1990). Nasceu na França e tinha nacionalidade alemã. Matemático, físico e filósofo. Em 1925, publicou seus primeiros textos literários. Desde 1949, foi professor de filosofia da técnica, teoria científica e lógica matemática na Universidade Técnica de Stuttgart, onde permaneceu até 1976. Já no final da década de 1950 apareceu como personalidade central da Escola de Stuttgart, pelas suas suas formulações preliminares sobre uma estética racional. Influenciado pela cibernética e pelos computadores aplicados à arte, Bense dedicou-se à criação de uma teoria da informação para a estética. Criou o termo “estética informacional” e tentou desenvolver o discurso científico básico para uma estética quantitativa. Esse foi seu tema central em toda a sua obra: *Aesthetic Information*, 1957; *Mathematics and Beauty*, 1960; *Aesthetica: an Introduction to New Aesthetics*, 1965; *An Introduction to Information Theoretical Aesthetics*, 1969; *The Representation and Gounding of Realities: the Sum of Semiotic Perspectives*, 1986. Max Bense ligou-se aos movimentos concretos de arte e exerceu influência no Brasil, junto com os concretos e neoconcretos. Suas teses foram levadas à Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro ESDI, onde desenvolveu cursos especiais, em 1965. No entanto, não se pode dizer que suas ideias e teses tenham sido assimiladas no ensino da Escola. Mas, para correntes de pensamento lógico e neopositivistas, Max Bense foi uma importante referência. O texto de seu curso durante anos foi utilizado nos debates internos da ESDI relativos a problemas de identidade e expressão nacional.

6. BENZE, Max. *Pequena estética* São Paulo: Perspectiva, 1975.

7. **Konrad Fiedler** (1841–1891). Alemanha. Teórico e crítico de arte. Procurou estabelecer em sua obra a independência da criação artística em relação à natureza – “A obra de arte não tem ideias, ela é uma ideia.”

8. **Jürgen Habermas** (1929). Alemanha. Filósofo e sociólogo. É um dos grandes nomes da Teoria Crítica, originada na Escola de Frankfurt. De 1956 a 1959, foi assistente de Theodor Adorno no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Considerado como o continuador das discussões da Escola de Frankfurt, Habermas procurou superar o pessimismo de seus fundadores quanto às possibilidades de realização do projeto moderno, tal como formulado pelos iluministas. Profundamente marcados pelo desastre da Segunda Guerra Mundial, Adorno e Horkheimer consideravam que havia um vínculo primordial entre conhecimento racional e dominação, o que teria determinado a falência dos ideais modernos de emancipação social. Para recolocar o potencial emancipatório da razão, Habermas adota o paradigma comunicacional. Seu ponto de partida é a “ética comunicativa” de Karl Otto Apel, além do conceito de “razão objetiva” de Ador-

no e do Idealismo alemão – particularmente na ideia hegeliana de reconhecimento intersubjetivo. Assim, Habermas concebe a razão comunicativa – e a ação comunicativa, ou seja, a comunicação livre, racional e crítica – como alternativa à razão instrumental e superação da razão iluminista, limitada pela lógica instrumental, que encobre a dominação.

9. **Escola de Frankfurt** é o nome dado a um grupo de filósofos e cientistas sociais de tendências marxistas que se destacaram no final da década de 1920. A Escola de Frankfurt se associa diretamente à chamada Teoria Crítica da Sociedade. A ela se deve a criação de conceitos como “indústria cultural” e “cultura de massa”. Entre seus principais participantes estavam Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Franz Neumann, Friedrich Pollock, Erich Fromm, Oskar Negt e Axel Honneth. O grupo emergiu no Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt [Institut für Sozialforschung] da Universidade de Frankfurt-am-Main, na Alemanha. O Instituto tinha sido fundado com o apoio financeiro do mecenas judeu Felix Weil em 1923. Em 1931, Max Horkheimer tornou-se seu diretor. Com a chegada de Hitler ao poder, os membros do Instituto, na sua maioria judeus, migraram para Genebra, depois para Paris e, posteriormente, para a Universidade de Columbia, em Nova York.

10. **Aloísio Magalhães** (1927–1982). Brasil. Designer gráfico e artista plástico, formado em Direito. Começou sua carreira com pinturas que transitavam de paisagens à busca de elementos formais. É considerado um dos pioneiros na introdução do *design moderno* no Brasil, tendo participado da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI. Entre seus principais projetos estão a identidade visual da Petrobras, o símbolo para o IV Centenário do Rio de Janeiro, a criação da primeira marca da TV Globo e o projeto gráfico das notas no Cruzeiro Novo (moeda adotada no Brasil a partir de 1966). Foi membro fundador do Gráfico Amador, uma gráfica e editora que começou em uma garagem de Recife e se destacou pela sua produção gráfica muito avançada para época, diferente do que se fazia até então. A sociedade primava pela excelência visual e pela qualidade dos textos.

11. **Mário de Andrade** (1893–1945). Brasil. Escritor, fotógrafo e pesquisador. Um dos principais nomes do movimento modernista brasileiro, Mário de Andrade participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Integrava, junto com Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia o Grupo dos Cinco, principal responsável pelo referencial artístico e ideológico da Semana de 22. Era um estudioso da cultura brasileira e foi o fundador do Departamento de Cultura de São Paulo. Sua atuação nos campos da poesia, romance, crônica, jornalismo, música, folclore e crítica guiava-se sempre pela busca de aspectos definidores da identidade nacional e pela valorização das manifestações artísticas e culturais do Brasil. Suas mais conhecidas obras são *Pauliceia desvairada*, 1922 e *Macunaíma*, 1928. Em 1942, proferiu, na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, a palestra “O Movimento Modernista”, na qual relativiza seu passado, e fala sobre sua geração.

12. ANDRADE, Mário de. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

13. **Maria Montessori** (1870–1952). Itália. Pedagoga. Desde menina manifestou interesse pelas matérias científicas, principalmente matemática e biologia, entrando em conflito com seus pais, que desejavam que a filha seguisse a carreira de professora. Indo contra essas expectativas, ela se inscreveu na Faculdade de Medicina da Universidade de Roma, escolha que a levou a ser, em 1896, a primeira mulher a se formar em medicina na Itália. Após sua formatura, iniciou um trabalho com crianças excepcionais na clínica da universidade. Em 1898, Montessori defendeu a tese de que essas crianças precisavam muito mais de um bom método pedagógico do que da medicina, assegurando que as esperanças de desenvolvimento estavam no mestre, não no clínico. Para isso, era necessário que se criasse um ambiente favorável ao aluno. Nas viagens que fez a Paris e Londres, notou que as escolas especializadas superavam as tradicionais. Para ela, só havia uma explicação: essas escolas estavam mal organizadas e seus métodos eram péssimos. Lançou-se à gigantesca tarefa de melhorar o ensino infantil. Observou também crianças que ficavam nas ruas e criou um espaço educacional para elas. O método de aprendizagem Montessori é caracterizado por uma ênfase na independência, liberdade com limites e respeito pelo desenvolvimento natural das habilidades físicas, sociais e psicológicas da criança.

14. **Georg Kerchensteiner** (1854–1932). Alemanha. Pedagogo. Exerceu variadas atividades na área: professor e diretor de escolas públicas, político e professor universitário. Suas principais referências teóricas foram a filosofia educativa de Johann Heinrich Pestalozzi, a ampla visão sociológica da educação de John Dewey e a perspectiva cultural-histórica de Eduard Spranger. Kerchensteiner foi uma importante referência para as chamadas escolas do trabalho e definiu sua pedagogia, ressaltando o valor da inteligência prática sobre um “intelectualismo inútil”, voltada especialmente para o trabalho e para a formação profissional. A pedagogia deveria permitir que um saber se tornasse competência, único sinal de uma aquisição real desse saber. Recusou sempre um sentido de oposição entre formação geral e formação profissional. Foi o grande reformador do ensino alemão no período que se seguiu à unificação da Alemanha. Suas teses adequaram-se, ou foram adequadas, aos objetivos do projeto de transformação da recém-unificada Alemanha em um Estado Empresa e, posteriormente um Estado Nação.

15. **Domenico de Masi** (1939). Itália. Sociólogo. Defensor de uma nova sociologia do trabalho baseada na criatividade e em seu famoso conceito de “ócio criativo”. Para ele, as pessoas podem se tornar profissionais melhores caso tenham mais tempo de lazer. Ele questiona as relações tradicionais de trabalho e argumenta que a criatividade é o maior capital dos países ricos, que vivem literalmente de ter boas ideias. O seu trabalho inclui temas bastante variados como mercado de trabalho, estrutura organizacional, estratégias empresariais, motivação individual, grupos criativos, ética e estética, entre outros. Em sua obra *Criatividade e grupos criativos*, Domenico de Masi analisa a experiência criativa da humanidade, refazendo o percurso desde a pré-história até a atual sociedade pós-industrial para construir a tese de que ao contrário do que se pensa, a

maior parte das importantes criações humanas não é fruto de um grande gênio isolado e, sim, de grupos e coletividades.

16. O **Deutscher Werkbund** foi fundado em 1907, congregando arquitetos, artesãos e artistas, em uma espécie de órgão diretivo das atividades relacionadas à criação formal utilitária. Foi inspirado, em sua essência, pela ação do arquiteto Hermann Muthesius, que já havia visitado o Japão e fora enviado a Londres, em 1896, como adido cultural da embaixada alemã com o objetivo específico de estudar a arquitetura e os movimentos relacionados às artes aplicadas na Inglaterra. Mas o Deutscher Werkbund não nasceu apenas das atividades de Muthesius e nem foi um projeto surgido ao acaso. Havia na Alemanha antecedentes importantes para a formulação desse projeto no final do século XIX e sua fundação no início do século XX. Desde 1870, algumas iniciativas no campo das artes aplicadas visavam colocá-las num mesmo patamar de valor que as chamadas artes maiores, ressaltando sua utilidade diante da nascente industrialização e da possibilidade de potencializar os produtos alemães considerando a competitividade de produtos fabricados no exterior. O princípio básico para essa valorização foi apoiado na educação, instrução e atualização, tanto dos operários como do público em geral, sobre as características e qualidades possíveis a partir dos novos processos de fabricação. Para tanto foi organizado um sistema de informação que permitisse uma visualização direta e clara do que seria esse novo padrão. Escolas de arte vinculadas a essa nova ideologia, coligadas a uma rede de museus de objetos industriais e artísticos de vários tipos e procedências foram criadas. Escolas já existentes receberam incentivos para modificar seus programas de ensino e aproximarem-se de uma proposta geral, que adotava o critério de individualizar um produto (na escola) confrontando-o com outros (no museu), o que daria motivação à instituição tipicamente tardo-oitocentista que foi o museu artístico-industrial. Essa ordenação geral ficava a cargo do Museu Imperial de Artes Decorativas de Berlim, que fornecia apoio técnico e pessoal às escolas regionais e a vários museus, além das sociedades artísticas e industriais. Entre estas últimas instituições, que representavam a parte mais prática e viva de todo o sistema, incluíam-se a Deutscher Kunstgewerbe Verein de Berlim, com 1.263 sócios e a Bayerischer Kunstgewerbeverein de Munique, com 1.713 sócios. No início do século XX, o número dessas associações chegou a 178, com 145.000 participantes.

17. A **Wiener Werkstätte** foi fundada em 1903 por Joseph Hoffmann, pelo pintor Koloman Moser e pelo banqueiro Fritz Waerndorfer. Apresentava-se formalmente eclética, com influências do *Arts and Crafts*, do *Liberty* inglês, da obra de Charles Rennie Mackintosh, do *Art Nouveau*, *Jugendstil* e *Sezession* vienense. A Wiener Werkstätte operou uma redução dessas influências e reelaborou-as num neoclassicismo muito particular, sua grande contribuição para o surgimento de um protorracionalismo do qual descendem o *Art Déco*, o estilo *Novecento* e os trabalhos de alguns americanos das décadas de 1930 e 1940. Como era costume na época, a Wiener Werkstätte também se apresentou através de um manifesto. No entanto, ao contrário da habitual declaração de princípios sociais, após justificar todas as suas opções formais, em uma última frase, o espírito da empresa é bastante claro: “Usaremos todas as nossas forças para atendermos [o gosto da burguesia], mas só poderemos ir adiante com a

ajuda de todos os nossos amigos. Não podemos nos permitir a insegurança das fantasias. Temos os pés bem plantados no chão e esperamos suas encomendas.” A firma abriu filiais em diversas cidades do mundo, Zurique, Marienbad, Breslau, Lucerna, Trieste, Berlim, e Nova York, incorporou o trabalho de vários outros artistas, criou um gosto burguês para os burgueses, numa ocasião em que parecia, de certa forma, ser uma necessidade afirmar-se solidário ao proletariado. Foi realmente um mérito extraordinário o fato de os artistas e designers da Werkstätte terem conseguido elevar o nível do gosto dessa burguesia enriquecida que consumiu seus produtos em todas as grandes capitais do mundo. A firma encerrou suas atividades em 1932 após apresentar problemas financeiros que não se deviam à não aceitação de seus produtos. A produção abrangia desde cartões postais, joias, vestuário e outros produtos pessoais de uso pessoal, até mobiliário, louças, vidraria, talheres etc.

18. **Charles Jencks** (1939). Estados Unidos. Teórico de arquitetura, paisagista e designer. Ficou conhecido por seus livros sobre história e crítica do Modernismo e Pós-Modernismo. Estudou literatura em Harvard, fez mestrado em arquitetura na mesma universidade e é doutor em história da arquitetura pelo University College em Londres. É lembrado por ter propagado o uso do termo “pós-moderno” em relação à arquitetura a partir do seu livro *A Linguagem da arquitetura pós-moderna*, 1977. Jencks ganhou destaque como paisagista na Inglaterra por seus trabalhos serem inspirados na genética e na teoria do caos. Atua também como designer de mobiliário e escultor.

19. A **Fundação Irmãos Scholl** foi uma das incentivadoras e participou ativamente do projeto de criação da Escola de Ulm. Ela foi criada em 1950, por Inge Scholl, em memória de seus irmãos Sophie e Hans Scholl, membros do grupo de resistência ao nazismo “Rosa Branca”. Ambos, inicialmente, foram seduzidos pela filosofia do Nacional Socialismo, chegando a participar da Juventude Hitlerista. Ao ingressar na faculdade, Hans formou junto com amigos um grupo para apreciar e discutir arte, filosofia, teologia, música e literatura. Depois que seu pai foi preso, por externar críticas a Hitler, e do namorado de Sophie relatar os horrores cometidos no *front*, eles mudaram radicalmente suas posições. Hans Scholl, Willi Graf e Christoph Probst fundaram a Rosa Branca, logo depois Sophie Scholl se juntou a eles. Ao todo foram redigidos e distribuídos seis panfletos antinazistas. Os quatro primeiros tinham um fundo mais teológico e filosófico, já os dois últimos incitavam a população para a ação. Em 1943, quase um ano depois da fundação do grupo, os irmãos Scholl foram presos, julgados e condenados à morte na guilhotina, acusados de alta traição.

20. **Otl Aicher** (1922–1991). Alemanha. Programador visual, tipógrafo. Um dos fundadores da HfG-Ulm. Professor desde 1951 e membro da direção colegiada de 1956 a 1959. Estudou escultura em 1946 na Academia de Munique. Em 1947 teve um escritório gráfico em Ulm e depois em Munique e, a partir de 1972, em Rotis. Foi professor visitante na Universidade de Yale e, na década de 1950, desenvolveu cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre seus principais projetos: a imagem empresarial da Lufthansa, da Braun, ZDF, ERCO-Luci, Dresdner Bank, Westdeutsche Landesbank; a identidade visual e a sinalização do aeroporto de Frankfurt, identidade e programação visual para os Jogos

Olímpicos de Munique [1972], quando desenvolveu um extraordinário sistema de pictogramas. Em 1984, fundou o Instituto Rotis para Estudos Analógicos. Publicou numerosos livros, entre eles: *Zeichensysteme* (Munique: Alexander Koch, 1980), com Martin Krampen; *Kritik am Auto* (Munique: Callwey, 1984); *Die Küche zum Kochen* (Munique: Callwey, 1982); *Greifen und Griffe* (Colônia, 1987), com Obert Kuhn.

21. **Fritz Winter** (1905–1976). Alemanha. Pintor. Estudou por três anos na Bauhaus. Lecionou na Pädagogische Akademie, em Halle. Em 1939, foi enviado para o *front* oriental, sendo capturado pelos russos quase no final da guerra e só liberado em 1949. Assim que voltou foi cofundador do grupo Zen 49, que tinha como membros Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel e Brigitte Meier-Denninghoff. Foi considerado um dos mais famosos pintores alemães do pós-guerra.

22. **Helene Nonnée Schmidt** (1891–1976). Alemanha. Estudou em Berlim e foi professora de desenho. Ensinou em escolas secundárias, de 1919 até 1924. Em 1923, após uma visita a uma exposição da Bauhaus, decidiu se inscrever na Escola. Foi dispensada do curso básico e começou a trabalhar no ateliê de tecelagem. Em 1925, ela se casou com um colega da Bauhaus, Joost Schmidt. Depois da morte do marido, em 1948, trabalhou como jornalista e cinco anos depois foi convidada por Max Bill a lecionar teoria da cor na HfG-Ulm, onde permaneceu até 1957. Depois decidiu se dedicar a elaborar um livro sobre a obra de Joos Schmidt, publicado em 1969, na Suíça, como parte de uma coleção intitulada *Dokumente visueller Gestaltung*. Juntamente com Heinz Loew, publicou em 1984 o livro *Joos Schmidt – Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919–1932*. Nonnée Schmidt escreveu ainda o ensaio "Woman's Place at the Bauhaus", 1976.

23. **Carl Zuckmayer** (1896–1977). Alemanha. Dramaturgo. Logo depois da Primeira Guerra Mundial, durante a qual serviu o exército alemão, iniciou os estudos na Universidade de Frankfurt, primeiro em humanidades, depois em biologia. Seus primeiros textos, tanto em literatura quanto no teatro foram um fracasso. Seu primeiro sucesso de público aconteceu apenas, em 1925, com a comédia *The Merry Vineyard*, que ganhou o Prêmio Kleist. Suas peças foram proibidas com a ascensão do nazismo ao poder, e ele chegou a ser expatriado pelo governo. Ele e sua família fugiram para os Estados Unidos, onde Zuckmayer trabalhou pela primeira vez como roteirista, em Hollywood. Ficou conhecido pelos numerosos prêmios literários que recebeu. Sua última peça, *Ring of Salzburg*, estreou em Zurique, em 1975.

24. **Werner Karl Heisenberg** (1901–1976). Alemanha. Físico e teórico. Recebeu o Prêmio Nobel de Física em 1932 pela criação da mecânica quântica, cuja aplicação possibilitou, entre outras, a descoberta das formas alotrópicas do hidrogênio. As ideias do físico romperam com grande parte dos princípios da física newtoniana, sendo por esse motivo rejeitadas por alguns cientistas, como Einstein, por exemplo. O "princípio de Heisenberg" abriu um novo campo tanto para a física como para a teoria do conhecimento.

25. **Konrad Zacharias Lorenz** (1903–1989). Áustria. Zoólogo. Foi fundador de uma nova área de estudos conhecida como Etologia, que se baseia no estudo comparativo do comportamento humano e animal. Demonstrou desde cedo grande interesse pe-

los animais, observando seus comportamentos no minizoológico que tinha em casa, anotando metodicamente em um diário o comportamento de suas aves. Graduou-se em medicina e fez doutorado em zoologia. Serviu o exército alemão como médico e foi capturado pelos russos. Provavelmente, devido a essa sua experiência na guerra, desenvolveu um estudo sobre a agressividade humana, exposto no livro *Sobre a agressão*, 1963. Pelas suas descobertas recebeu o Prêmio Nobel de Fisiologia, em 1973.

26. **Carl Orff** (1895–1982). Alemanha. Compositor. Estudou na Academia de Música de Munique até 1914. Serviu às forças armadas durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1925, foi cofundador da Guenther School, um centro de educação musical para crianças e leigos. Nessa escola trabalhou com iniciantes em música até o final de sua vida e a partir dessa experiência desenvolveu suas teorias de educação musical. O Método Orff, como ficou conhecido, baseava-se na percussão e no canto. Sua cantata *Carmina Burana* tornou-se muito popular.

27. **Hans Magnus Enzensberger** (1929). Alemanha. Poeta, ensaísta, tradutor e editor. Enzensberger é considerado por muitos o maior poeta vivo da língua alemã. Cresceu em Nuremberg, terra natal do nazismo, tendo se alistado na Juventude Hitlerista, da qual foi expulso em pouco tempo. Causou impacto e polêmica, já a partir de sua primeira publicação, *"Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer"* [Defesa dos lobos contra os cordeiros, 1957], poema que apresentava um tom forte de revolta política. Demonstrou, a partir dessa publicação, ser contra o que restava da Alemanha nazista e também contra aquilo em que a Alemanha ia aos poucos se tornando na época. Discípulo de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, um dos seus trabalhos de caráter político mais conhecido e polêmico foi sua teoria sobre a indústria das comunicações e mídia, expressa em *Kit de construção para uma teoria da mídia*, 1970. Em tempos de grande difusão das redes sociais, Enzensberger afirma que diante da impossibilidade de fazer desaparecer a manipulação da informação, a única saída seria que todos se tornassem manipuladores, evitando assim a passividade de um mero espectador. Um de seus conceitos mais conhecidos por quem discute seu trabalho é o de *Weltekel*, que significa nojo do mundo e parece constituir-se em uma radical crítica ao que ele considera ser uma passividade observada na política contemporânea por parte dos cidadãos.

28. **Hans Werner Richter** (1908–1993). Alemanha. Escritor. Richter é pouco conhecido pelo seu próprio trabalho literário, ganhou fama e reconhecimento internacional por ter ajudado a fundar o Grupo 47, a mais importante associação literária da Alemanha no pós-guerra. Um dos seus trabalhos mais importantes pelo caráter antiguerra foi o romance *O Derrotado*, 1949.

29. **Hermann Muthesius** (1861–1927). Alemanha. Inicialmente estudou filosofia e arte, em Weimar, mudando depois para o curso de arquitetura na Technische Hochschule Charlottenburg. Enquanto estudava, colaborou também no Ateliê de Paul Wallot. Após concluir os estudos foi mandado para Tóquio, onde planejou e executou seu primeiro projeto, uma igreja protestante alemã. Viveu em Londres entre 1896 e 1903. Hermann Muthesius era um entusiasta da arquitetura doméstica inglesa na qual baseava os seus projetos, tendo mesmo publicado um

livro sobre o assunto, *Das Englische Haus*, 1904, que influenciou bastante a arquitetura doméstica tanto na Alemanha como na Inglaterra. O fascínio de Muthesius devia-se à simplicidade e utilidade observadas nesse tipo de arquitetura e nos seus artefatos. Além do livro citado escreveu ainda *Die Schöne Wohnung*, 1922. Muthesius teve intensa participação no chamado Projeto Werkbund. Seu confronto com Henry van de Velde nas questões de orientação do Werkbund alemão é considerado um dos fundamentos do *design moderno*.

30. **Henry van de Velde** (1863–1957). Bélgica. Arquiteto, designer e pintor ligado ao movimento estético conhecido como Art Nouveau. Estudou pintura na Academia de Belas Artes de Anvers, de 1881 a 1883, foi para Paris, em 1884, onde conheceu e tornou-se amigo de Monet, Pissarro, Mallarmé, Verlaine e Debussy. Em 1898 abriu a Société Van de Velde, empresa especializada em mobiliário e objetos para decoração de interiores. Em 1906, abriu a Escola de Artes e Ofícios de Weimar (Kunstgewerbeschule), que originaria a Bauhaus depois da guerra. Em 1907, colaborou na fundação do Deutscher Werkbund, onde entrou em conflito, posteriormente, com a orientação preconizada por Muthesius. Em 1922, construiu sua própria casa, valendo-se de métodos de pré-fabricação. De 1926 a 1935, dirigiu o Instituto Superior de Artes Decorativas de Bruxelas e, construiu o pavilhão belga na Feira Mundial de Nova York (1939–1940). Participaram da feira diversos países, incluindo o Brasil, com um pavilhão projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Compareceram ao evento aproximadamente, 44 milhões de pessoas.

31. A **República de Weimar** (1919–1933) é o nome dado ao regime que se estabeleceu na Alemanha, a partir do final da Primeira Guerra Mundial, e durou até a ascensão do partido nazista ao poder. O período foi marcado por grande descontentamento da população, já que o país vivia uma grave crise econômica, política e social devido às exigências de compensação feitas pelos países vitoriosos da Primeira Guerra Mundial. O Tratado de Versalhes limitava o ressurgimento econômico do país, com restrições à indústria e ao exército. A República de Weimar é dividida pelos historiadores em três fases: instabilidade política (1919–1923), recuperação e estabilização (1923–1929) e uma nova fase de crise, decorrente da quebra da bolsa de Nova York, que culminou com a ascensão de Hitler (1929–1933).

32. **João Guimarães Rosa** (1908–1967). Brasil. Contista, romancista e diplomata. Formou-se em medicina pela Universidade de Minas Gerais. Sua estreia literária aconteceu em 1929 com a publicação do conto “O mistério de Highmore Hall” na revista *O Cruzeiro*. Diplomata, por concurso, trabalhou na Alemanha, Colômbia e França, voltando para o Brasil em 1951. Apesar de ter vivido muitos anos fora do país, sua literatura ganhou destaque pelo regionalismo, retratando principalmente o sertão do Brasil com uma linguagem inovadora e uma estrutura narrativa singular. A obra de Guimarães Rosa se destaca pela criação de muitos vocábulos feitos a partir de arcaísmos e palavras populares, assim como pelas suas invenções sintáticas, possibilitadas pelo seu trabalho de imersão nesse ambiente. *Grande sertão: veredas*, 1956, é um dos mais importantes textos da literatura brasileira. Em 1963, João Guimarães Rosa foi eleito para a Academia Brasileira de Letras.

33. **Jean-Paul Sartre** (1905–1980). França. Filósofo existencialista. A exemplo do que ocorreu com a dialética, o senso comum interpretou Sartre como o criador do existencialismo, o que não é correto. Ele afirmava que a existência precedia a essência. Assim, o existencialismo poderia ter seu início em Kierkegaard (1813–1855), antes com Pascal (1623–1662), ou até mesmo com Santo Agostinho (354–430). Trata-se da inversão de um tipo de pensamento filosófico. Desde Platão, o universal precedeu o particular. No pensamento existencial, a existência entra na discussão filosófica, partindo de questões cotidianas e caminhando em direção à universalidade. Sartre fez seus estudos secundários em Paris, onde conheceu Paul Nizan. De 1922 a 1924, estudou no curso preparatório do Lycée Louis-le-Grand, e aí surgiu seu interesse pela filosofia, influenciado pela obra de Henri Bergson. Ingressou na École Normale Supérieure, em 1924, quando conheceu Simone de Beauvoir, que se tornaria sua companheira e colaboradora até o fim de sua vida. Apresentado à fenomenologia de Husserl por Raymond Aron, Sartre ficou fascinado por essa escola que permitia estudar filosoficamente cada aspecto da vida humana. Foi a Berlim, como bolsista do Institut Français, onde conheceu a obra de Martin Heidegger, que se tornaria a base da primeira fase de sua carreira filosófica. De 1936 a 1939, ele ensinou no Havre e em Paris. Nessa época escreveu suas primeiras obras filosóficas: *L'Imagination*, 1936, e *La Transcendence de l'égo*, 1937. Em 1938, publicou *La Nausée*, um romance que é uma espécie de estudo de caso existencialista e que apresentava algumas das ideias que ele posteriormente desenvolveria em sua obra filosófica. No ano seguinte, Sartre se engajou no exército francês, e serviu na Segunda Guerra Mundial. Foi aprisionado em 1940 pelos alemães, e permaneceu preso até 1941. De volta a Paris, aderiu à Resistência Francesa, e tornou-se amigo de Albert Camus, amizade que perdurou até 1952, quando romperam publicamente devido à publicação por Camus de *O Homem revoltado*, livro no qual atacou o marxismo e a URSS. Sartre defendia uma relação de colaboração crítica com a URSS e publicou uma resenha desastrosa sobre o livro do Camus em sua revista *Les Temps Modernes*, respondida por Camus de maneira extremamente dura. Mas até o final da vida Sartre admirou Camus, como ele mesmo expressou nas entrevistas que teve com Simone de Beauvoir, em 1974, publicadas postumamente. *L'Être et le néant*, ensaio de ontologia fenomenológica de 1943, condensou todos os conceitos importantes da primeira fase de seu sistema filosófico. Em 1945, ele criou e dirigiu, com Merleau-Ponty, a revista *Les Temps Modernes*. Na década de 1950, aderiu ao comunismo, tornou-se ativista, e posicionou-se em defesa da libertação da Argélia. A aproximação quase incondicional ao marxismo marcou a segunda parte da sua carreira filosófica, em que tentou conciliar as ideias existencialistas de autodeterminação com os princípios marxistas. Escreveu sua segunda obra filosófica de grande porte, *La Critique de la raison dialectique*, 1960, em que defendeu os valores humanos presentes no marxismo, e apresentou uma versão alterada do existencialismo tentando resolver as contradições entre as duas concepções de vida. Considerado por muitos o símbolo do intelectual engajado, Sartre adaptava sempre sua ação às suas ideias, e o fazia sempre como ato político. *Les Mots*, um relato autobiográfico, escrito em 1963 e publicado um ano depois, foi sua despedida da literatura. Em 1964, recusou o Prêmio Nobel de Literatura, pois, segundo ele, “nenhum escritor pode ser transformado em instituição”. Em 1968, aderiu aos mo-

vimentos estudantis de protesto e foi para as barricadas das ruas de Paris. Morreu em 15 de abril de 1980. Seu funeral foi acompanhado por mais de cinquenta mil pessoas.

34. **Paul Ives Nizan** (1905–1940) foi um romancista, ensaísta, jornalista e tradutor francês. Filho de um engenheiro ferroviário, Paul Nizan fez seus estudos secundários em Paris, no Lycée Henri-IV, onde conheceu Jean-Paul Sartre, em 1917. Aceito na École Normale Supérieure em 1924, também estabeleceu ligações de amizade com Raymond Aron e Merleau-Ponty. Em 1925, participou do primeiro partido fascista francês, Le Faisceau, de Georges Valois, de orientação sindicalista e revolucionária. No ano seguinte, partiu para Aden, no Yêmen, para trabalhar como preceptor. Pouco depois, aderiu ao Partido Comunista Francês e se casou com Henriette Alphen (1907–1993), uma prima de Claude Lévi-Strauss. Em 1929, Nizan tornou-se professor de filosofia do ensino médio. Em 1931, publicou *Aden Arabie*, tornando-se conhecido no meio literário. Em 1932, apresentou-se como candidato do Partido Comunista às eleições legislativas. No mesmo ano, publicou *Les Chiens de garde*, uma reflexão sobre o papel e a temporalidade da filosofia. O ensaio foi quase um manifesto contra seus antigos professores, particularmente Henri Bergson e Léon Brunschvicg, e também atacou os filósofos idealistas, na figura de Julien Benda, rotulando-os de cães de guarda da burguesia. Em 1933, publicou *Antoine Bloyé*, sua primeira evocação do tema da traição de classe (como um homem escapa da sua condição social e acaba por trair suas origens). O livro é considerado pela crítica como o primeiro romance francês filiado ao realismo socialista. Entre 1934 e 1935, Nizan e sua mulher passaram um ano na URSS. Ele participou do primeiro congresso da União dos Escritores Soviéticos e foi também encarregado de organizar a estada de escritores amigos, como André Malraux, Louis Aragon e outros. Suas publicações se sucederam nos anos seguintes: *Le Cheval de Troie*, *La Conspiration*. Além de livros, escreveu também para vários jornais e revistas de orientação comunista, como *L'Humanité* e o *Ce soir*, principalmente artigos sobre política internacional e crítica literária. Em agosto de 1939, denunciou a assinatura do pacto germano-soviético, por julgá-la uma aliança entre nazistas e comunistas. Pouco depois, ele rompeu com o PCF. Paul Nizan morreu, em 23 de maio de 1940, no início da Segunda Guerra Mundial, durante a ofensiva alemã contra Dunkerque. Após sua ruptura com o comunismo, Nizan sofreu ataques violentos dos comunistas: em março de 1940, Maurice Thorez, secretário-geral do PCF, assinou, no jornal *Die Welt* (edição alemã do órgão da Terceira Internacional), um artigo intitulado “Les Traîtres au pilori”, acusando Nizan de ser agente da polícia. Durante a ocupação alemã, um texto do PCF, então na clandestinidade, falava ainda do “policial Nizan”. Os ataques se intensificaram após a guerra. Louis Aragon participou ativamente da marginalização de Nizan no romance *Les Communistes*, 1949, colocando-o como traidor, retratado como o policial Orfilat. A reedição, em 1960, prefaciada por Jean-Paul Sartre, iniciou a reabilitação de Nizan. Na reedição de 1966, Aragon suprimiu o personagem Orfilat. No final dos anos 70, o PCF aceitou rever as acusações que havia feito a Paul Nizan. Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty e Raymond Aron, entre outros, companheiros de escola e de pensamento livre, reestabeleceram sua memória.

35. O Museu de Artes de São Paulo **MASP**, fundado em 1947, foi idealizado pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand e pelo jornalista e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi. As primeiras obras foram selecionadas pessoalmente pelos dois, em visitas feitas às principais capitais culturais da Europa no pós-guerra. Primeiramente instalado no prédio dos Diários Associados, que pertencia a Chateaubriand, o museu teve sua sede própria projetada por Lina Bo Bardi e instalada na avenida Paulista, com uma vista então privilegiada do Centro da cidade e da Serra da Cantareira. Foram 12 anos entre o projeto e a execução; em 1968 foi inaugurado. O acervo do MASP é tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN desde 1969 e atualmente possui cerca de 8.000 obras. Integra o Clube dos 19, do qual participam os museus que têm os acervos de arte europeia mais representativos do século XIX.

36. **Walter Zeischegg** (1917–1983). Áustria. Escultor, designer. Foi professor de projeto de produto na HfG-Ulm de 1954 até 1968. Trabalhou com Max Bill no período de estruturação da Escola de 1951 a 1954.

37. **Ernst Moeckl** (1931–2013). Alemanha. Designer industrial. Estudou na HfG-Ulm e foi colega de Bergmiller tanto nos estudos como no trabalho desenvolvido no Ateliê de Max Bill. Desenvolveram juntos o projeto de cadeira desmontável em metal cromado, couro e madeira, incluído posteriormente na coleção de design do MoMA, Museum of Modern Art, New York.

38. **Wilhelm Wagenfeld** (1900–1990). Alemanha. Designer industrial. Estudou sob a direção de László Moholy-Nagy, na Bauhaus, e em 1925 tornou-se assistente da oficina de metal e, posteriormente, seu chefe. Ele acreditava que os objetos domésticos deveriam ser baratos o suficiente para os trabalhadores e bom o suficiente para os ricos. Um de seus projetos clássicos é a luminária de mesa conhecida como *Wagenfeld Lampe*, [1924]. Seu famoso conjunto para chás, desenhado em 1938, continua sendo produzido até hoje.

39. O edifício do **Ministério da Educação e Saúde MES** é considerado um marco da arquitetura moderna do Brasil. Foi projetado por um grupo de arquitetos liderados por Lúcio Costa do qual participavam Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer, todos afinados com as linhas mestras do racionalismo arquitetônico modernista e conhecedores da obra de Le Corbusier, arquiteto franco-suíço, grande disseminador da arquitetura moderna nas primeiras décadas do século XX. Os cinco elementos que definem o programa arquitetônico corbusiano são: os pilotis, a planta livre, o terraço-jardim, a fachada livre e as janelas horizontais. Le Corbusier trabalhou como consultor do projeto, a convite de Lúcio Costa, assessorando diretamente todo o plano do ministério. O edifício reflete os preceitos racionais da arquitetura defendida por ele, incorporando também experiências realizadas pela escola carioca. Hoje o edifício tem o nome de Palácio Gustavo Capanema, em homenagem a seu idealizador, o ministro de Educação e Saúde de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo.

40. O conjunto arquitetônico da **Pampulha**, que fica em Belo Horizonte, Minas Gerais, foi projetado por Oscar Niemeyer sob encomenda de Juscelino Kubitschek, na época prefeito da cidade. O objetivo era desenvolver uma área ao norte da cidade, chamada Pampulha e, para isso, foi encomendado ao então jovem e já reconhecido arquiteto o projeto de um conjunto de prédios no entorno do lago artificial que existia no local. O complexo consiste em um cassino, uma igreja, uma casa de baile, um clube e um hotel. A construção aconteceu entre 1942 e 1944.

41. **Roberto Simonsen** (1889–1948). Brasil. Engenheiro, empresário, diplomata, escritor e político. Formou-se em engenharia civil na Escola Politécnica de São Paulo, em 1909. Poucos anos depois, fundou a Companhia Construtora de Santos no ramo da construção civil. Ampliou seus negócios, passando a investir em outros ramos da indústria. Em 1916, fundou o Centro de Construtores e Industriais de Santos, que oferecia assistência aos trabalhadores e inovava as relações entre patrão e empregado no Brasil, instituindo pela primeira vez uma junta de conciliação. Suas ideias e propostas sobre o rumo da economia brasileira ganharam prestígio. Ele defendia a participação de capitais e tecnologias estrangeiras no desenvolvimento econômico do país. Em 1932, Simonsen assumiu papel de destaque na direção do Movimento Constitucionalista de São Paulo. Durante o Estado Novo, colaborou ativamente com o Governo. Com o fim do Estado Novo e a redemocratização do país, ingressou no Partido Social Democrático (PSD), pelo qual se elegeu senador por São Paulo, em 1947. Um ano antes, havia se tornado o primeiro economista a conquistar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Escreveu diversos textos e livros, entre eles a *História econômica do Brasil*, 1937, considerada uma obra de referência sobre o tema.

42. Irineu Evangelista de Sousa (1813–1889). Brasil. Industrial, político, banqueiro e diplomata. Pela sua contribuição com a industrialização do país no período do Império, recebeu os títulos nobiliárquicos, primeiro de Barão e depois de **Visconde de Mauá**. É um pioneiro na área da industrialização, por implementar em suas empresas maquinário e recursos aplicados na Europa e nos Estados Unidos durante a Revolução Industrial. Foi um dos grandes opositores da escravidão, porque acreditava que somente com comércio e trabalhadores livres o Brasil poderia prosperar. Foi pioneiro também no campo dos serviços públicos: fundou uma companhia de gás para a iluminação pública do Rio de Janeiro [1851], organizou as companhias de navegação a vapor no Rio Grande do Sul e no Amazonas [1852], implantou a primeira estrada de ferro, de Raiz da Serra à cidade de Petrópolis RJ [1854], inaugurou o trecho inicial da União e Indústria, primeira rodovia pavimentada do país, entre Petrópolis e Juiz de Fora [1854]. Liberal, abolicionista e contrário à Guerra do Paraguai, forneceu os recursos financeiros necessários à defesa de Montevideu, quando o governo imperial decidiu intervir nas questões do Prata [1850] e, assim, começou a ter problemas políticos no Império.

43. Após a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932, um grupo da elite paulista decidiu fundar a **Escola Livre de Sociologia e Política** ELSP. Segundo descrito no manifesto de fundação, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 16 de abril de 1933, os intelectuais paulistas perceberam a falta de uma “elite numerosa e organizada, instruída sobre métodos

científicos, a par das instituições e conquistas do mundo civilizado, capaz de compreender antes de agir o meio social em que vivemos”. Como disse Sérgio Milliet, um dos fundadores da escola, “de São Paulo não sairão mais guerras civis anárquicas”, e sim “uma revolução intelectual e científica suscetível de mudar as concepções econômicas e sociais dos brasileiros”. Para ele, o ensino superior da época era “exclusivamente formal” e “produzia anualmente centenas de bacharéis inúteis e nenhum elemento de verdadeira cultura”. A ELSP inspirou-se na sociologia norte-americana, estruturada principalmente nos princípios da chamada Escola de Chicago, onde predominava a pesquisa aplicada e foi a primeira a formar sociólogos e cientistas políticos no Brasil. Com menos de dois anos de existência, o projeto teve uma mudança de rumo. Em fevereiro de 1935, a Escola criada para ser uma fundação autônoma e viver de doações de empresários e dos recursos provenientes de seus cursos, recebeu uma nova configuração jurídica. O decreto de Armando Salles de Oliveira, interventor federal, transformou a faculdade em um órgão de utilidade pública, o que permitiria a ela receber verbas públicas. Também ganhou o *status* de “instituição complementar da USP”. Em 1946, a Escola deixa de ser **livre** em sua própria denominação. Por decreto federal, ela foi reconhecida como curso de graduação, e o MEC tomou seu currículo como base para o ensino de sociologia no país.

44. **Juscelino Kubitschek** (1902–1976). Brasil. Médico e político. Conhecido como **JK**, foi prefeito de Belo Horizonte [1940–1945], governador de Minas Gerais [1951–1955] e presidente do Brasil [1956–1961]. Foi o responsável pela mudança da capital do país, do Rio de Janeiro para Brasília. Tinha como objetivo o desenvolvimento do interior do Brasil e a integração do país. Em 1957, em concurso organizado por Oscar Niemeyer, foi aprovado o plano-piloto de autoria do arquiteto e do urbanista Lúcio Costa para a construção de Brasília. A nova capital foi inaugurada pelo presidente em 1960. JK foi o primeiro presidente civil a cumprir todo o seu mandato, desde Artur Bernardes, tendo habilidade política para conciliar os diversos setores da sociedade. Com o seu *slogan* “50 anos em 5”, lema do Plano Nacional de Desenvolvimento, também conhecido como Plano de Metas, ele conquistou a simpatia e confiança da população. Seu processo de rápida industrialização do país se dividia em cinco grandes grupos: energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação. Durante o seu governo, houve grande crescimento econômico, mas também um grande aumento da dívida pública interna e da dívida externa, o que fez com que os seus sucessores, Jânio Quadros e João Goulart, tivessem que lidar com a alta da inflação.

45. **Sérgio Buarque de Holanda** (1902–1982). Brasil. Historiador, crítico literário e jornalista. Formou-se em direito pela Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Um ano depois, começou a trabalhar como jornalista no Espírito Santo. Em 1927 voltou para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar como colunista do Jornal do Brasil. Como correspondente dos Diários Associados, fixou nova residência em Berlim. De volta ao Brasil, em 1936, ingressou na Universidade do Distrito Federal como professor assistente. No mesmo ano lançou seu livro *Raízes do Brasil*. Em 1947, filiou-se ao Partido Socialista e assumiu a vaga de professor de História Econômica do Brasil, na Escola de Sociologia e Política, em substituição a Roberto Simonsen. Em concurso público se tornou professor da cadeira de História da Civilização

Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Durante a ditadura militar requereu aposentadoria do cargo em solidariedade aos colegas afastados de suas funções pelo AI-5. Entre suas obras mais famosas, além de *Raízes do Brasil*, estão *Cobra de vidro*, 1944; *Caminhos e fronteiras*, 1957, e *Visão do paraíso*, 1959.

46. **Alexandre Wollner** (1928–2018). Brasil. Designer gráfico. Um dos principais referenciais do design gráfico brasileiro. Foi aluno da primeira turma do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC/MASP). Segundo seu depoimento de Wollner em 2003, o curso era “um centro de estudo e divulgação dos princípios das artes plásticas, visando formar jovens que se dediquem à arte industrial”. Em 1953, foi estudar na Escola de Ulm. Estagiou no escritório de Otl Aicher, participando de projetos da Braun, Lufthansa e Herman Miller. Voltou para o Brasil na época em que Juscelino Kubitschek viabilizou seus planos para o desenvolvimento industrial do país. Junto com Geraldo Barros, Rubem Martins e Walter Macedo, abriu o primeiro escritório de design do país, o FormInform. Em 1962, junto com Aloísio Magalhães (1927–1982), inicia um curso de tipografia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ. A experiência é o embrião da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI, a primeira instituição de nível superior em design do país, fundada um ano depois. Entre os projetos de identidade visual que desenvolveu, destacam-se Equipesca, Itaú, Elevadores Atlas, Sardinhas Coqueiro, Ultragás, Philco, Hering.

47. **Almir Mavignier** (1925–2018). Brasil. Pintor e designer gráfico formado pela Escola de Ulm. Fundou o Ateliê de Pintura e Modelagem da seção de terapêutica ocupacional do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro (atual Museu de Imagens do Inconsciente) com a psiquiatra Nise da Silveira. Durante esse trabalho, Mavignier reunia-se com outros jovens para tentar compreender como pacientes, que não tinham nenhum contato com técnicas ou teorias artísticas, produziam obras de arte. O seu interesse pela linguagem não figurativa foi despertado pelo contato com o crítico Mário Pedrosa. Junto com Ivan Serpa e Abraham Palatnik, criou o primeiro núcleo de pintura abstrata do Rio de Janeiro. Em visita a uma exposição de Max Bill, em São Paulo, Mavignier entrou em contato com a produção construtiva, que influenciou seu trabalho. Em 1954, ingressou na primeira turma da Escola de Ulm, onde estudou comunicação visual e foi colega de Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller.

48. **Mary Vieira** (1927–2001). Brasil. Escultora e professora. Estudou pintura e desenho com Guignard na Escola de Belas-Artes de Belo Horizonte e escultura com Franz Weissmann e Amílcar de Castro. Em 1948, produziu suas primeiras esculturas eletromecânicas, fruto da realização de pesquisas sobre o movimento e a dinâmica das formas. Na mesma ocasião ela criou um conjunto feito em madeira com o nome de *Multivolumes*. No ano seguinte, fez as primeiras peças do conjunto chamado de *Polivolumes*, que consistiam em uma parte sólida com segmentos móveis e assumiam múltiplas configurações ao serem manuseadas pelo observador. Em 1951 ela se mudou para a Suíça, onde aprimorou seu conhecimento ao lado de Max Bill e a seu convite participou do grupo Allianz, constituído por artistas com tendências construtivistas. A partir de 1966, tornou-se professora da Escola Superior de Arte, Técnicas de Planejamento Gráfico e Desenho Industrial, da Universidade da Basileia, Suíça.

Várias de suas obras estão instaladas em locais públicos no Brasil e no exterior, como na praça Rio Branco, em Belo Horizonte, no Parque Ibirapuera, em São Paulo e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

49. **Yedda Lúcia Pitanguy** (1931–1996). Brasil. Arquiteta. Formou-se em arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Estudou na HfG-Ulm, sendo colega de Bergmiller e de outros brasileiros que também estudavam lá na mesma época, como Alexandre Wollner e Almir Mavignier. Especializou-se em planejamento urbano e fez mestrado na COPPE/UFRJ, pesquisando o efeito da urbanização no meio ambiente, especificamente nas lagoas de Araruama e Iguaba no litoral do Rio de Janeiro. Foi superintendente de Desenvolvimento Urbano do Estado do Rio de Janeiro. Lecionou na Universidade Santa Úrsula.

50. **Frauke Koch Weser**. Alemanha. Designer Industrial. Sua família se mudou para o Brasil após a ascensão do nazismo. Seu pai, Erich Koch-Weser, era um político liberal, ligado à social democracia da República de Weimar e a família tinha ascendência judaica. Estabeleceram-se no Paraná e com a queda do regime nazista os três filhos voltaram para estudar na Alemanha. Frauke e sua irmã Elke estudaram em Ulm ao lado de colegas brasileiros: Almir Mavignier, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller. Casou-se com seu colega de turma e arquiteto suíço Paul Edgard Decurtins, que viria ao Brasil participar como professor dos primeiros anos de funcionamento da ESDI.

a influência de Max Bill

51. **Walter Gropius** (1883–1969). Alemanha. Arquiteto, desenhista industrial, professor. Seu núcleo familiar certamente determinou sua vocação. Seu pai era um arquiteto que ocupava importante posição oficial. Seu avô, Carl Wilhelm Gropius era um conhecido pintor que frequentava o círculo de amigos do célebre arquiteto Karl Friedrich Schinkel e seu tio, Martin Gropius, também arquiteto, dirigiu a Escola de Artes e Ofícios de Berlim. Iniciou seus estudos de arquitetura em Munique em 1903 e, posteriormente, em Berlim de 1905 a 1907 na Escola Técnica Superior, de onde saiu com diploma de engenheiro construtor. Entre 1910 e 1914, dirigiu o próprio escritório, estabelecendo sociedade com Adolf Meyer, realizando em 1914 o projeto da Fábrica Fagus, em Altfeld. Passou a interessar-se pela construção pré-fabricada. Ao retornar da guerra em 1918, aderiu ao Grupo Novembro e ao Conselho de Trabalho para a Arte. No ano seguinte fundou e passou a dirigir a Bauhaus, permanecendo no cargo até 1928. Em seus últimos anos de vida, assim como em 1919, ele combatia a ideia de uma civilização técnica opressiva contra a harmonia do homem e da natureza. Preocupavam-no, especialmente, os problemas das cidades sujeitas aos processos de construção gerados por uma cultura de industrialização a qualquer custo e pela consequente especulação imobiliária. Uma das principais personalidades da arquitetura e do próprio Movimento Moderno, em seus textos e palavras revelou-se também intransigente idealista, podendo ser considerado uma das referências moralistas da arquitetura e do design contemporâneos. Principais obras: a Fábrica Fagus [1911]; o edifício sede da Bauhaus em Dessau [1925]; o edifício prismático PANAM, com 59 andares, em New York [1958–1963], posteriormente denominado MetLife; o Bauhaus Archiv [1961] e a Fábrica de Vidros Thomas, em Amberg [1967–1969].

52. **Hannes Meyer** (1889–1954). Suíça. Entre 1904 e 1907 foi aprendiz de pedreiro e mestre em construção em pedra enquanto frequentava cursos de artes aplicadas. Em 1909, estudou urbanismo em Berlim. De 1912 a 1913, viajou pela Inglaterra observando e estudando as cidades jardins e no período de 1923–1927, viajou pela Europa realizando trabalhos de militância política comunista. Em 1927, foi chamado por Walter Gropius e nomeado professor de arquitetura na Bauhaus e um ano depois, tornou-se diretor da escola indicado por Gropius. Permaneceu no cargo até 1930 tendo reformado o programa de estudos e introduzido no currículo disciplinas como ciências naturais, ciência técnicas e urbanismo. Deixou a Bauhaus pressionado por forças internas que não viam com agrado a militância política de Meyer, o que favorecia o surgimento de células políticas de esquerda dentro da escola. A correspondência de Gropius com Tomás Maldonado, publicada na revista *ulm* nº 10/11 (1964), é bastante elucidativa do ponto de vista de Gropius sobre a ação de Meyer nessa ocasião. O próprio Meyer poucas oportunidades teve para dar a sua versão. Viajou para Rússia onde trabalhou, entre 1930 e 1936, como urbanista e arquiteto chefe da comissão de arquitetura para as escolas superiores e técnicas, membro consultivo do Instituto Nacional de Urbanismo, e professor da Escola Superior de Arquitetura. Apesar dos títulos e das deferências, a Rússia já estava em pleno encaminhamento para o stalinismo e Meyer não viu nenhuma possibilidade para desenvolver qualquer trabalho criativo no país. Retornou à Suíça, em 1936, e dois anos depois foi para o México, onde o esperavam mais deferências e títulos, concedidos por uma revolução falida e escamoteada de suas raízes populares. Apesar disso, ele permaneceu no país até 1949, dirigindo uma nova seção de urbanismo no Instituto Politécnico e trabalhando em comissões de planejamento de habitação, de clínicas de saúde e de escola. Retornou à Suíça em 1949. Escreveu o livro *El Arquitecto y la lucha de clases y otros escritos*, publicado pela Gustavo Gili em 1972.

53. **Mies van der Rohe** (1896–1969). Alemanha. Começou sua carreira muito jovem, trabalhando com Bruno Paul em Berlim. Entre 1908 e 1911, trabalhou no escritório de Peter Behrens, onde conheceu Walter Gropius, e depois de 1912 a 1914 como arquiteto autônomo, também em Berlim. Posteriormente abriu seu escritório na capital alemã, trabalhando até 1938. No período de 1926 a 1932, foi vice-presidente do Deutscher Werkbund e, em 1927, organizou a exposição "Werkbund" em Stuttgart. Em 1929, construiu o pavilhão alemão na Exposição Universal de Barcelona. Foi diretor da Bauhaus de 1930 até o fechamento da escola em 1933. Emigrou para os Estados Unidos em 1938, quando foi nomeado diretor da seção de arquitetura do Armour Institute, que depois se tornou Illinois Institute of Technology. Estabeleceu seu escritório em Chicago, depois de 1958, exercendo intensa atividade de projeto em todo o território americano. Algumas de suas ideias – "Rejeitamos toda especulação estética, toda doutrina e todo formalismo". "A arte de construir é a vontade de uma época traduzida no espaço. Viva. Mutante. Nova". "Não podemos dar uma forma nem ao ontem e nem ao amanhã; podemos dar somente uma forma ao hoje". "Importa-nos liberar a construção das especulações estéticas e de recuperar o ato de construir como aquilo que ele deve ser essencialmente: construção".

54. **Charles Eames** (1907–1978). Estados Unidos. Estudou arquitetura na Universidade de Washington de modo irregular e pouco

formal de 1921 a 1926. Logo a seguir e até 1935, dedicou-se a trabalhos que incluíram a construção de residências, pequenas igrejas, luminárias e outros variados projetos. Em 1941, casou-se com Ray Kaiser e com ela estabeleceu uma parceria de trabalho. Durante a Segunda Guerra Mundial, Eames fez pesquisas avançadas para escritórios especiais do Exército, tornando-se um grande conhecedor de materiais e tecnologia avançada. Em 1947, George Nelson aprovou a fabricação das cadeiras de Eames, que passou a trabalhar para a Herman Miller. Além dos trabalhos para essa firma, o casal Eames desenvolveu diversos outros tipos de atividades ligadas ao design e à comunicação, como filmes, exposições e publicações. Eames foi provavelmente o mais consistente designer moderno fora da esfera de influência alemã. Ao lado do grupo que com ele trabalhou na Herman Miller, e de Elliot Noyes, designer da IBM, e Florence Knoll, pode ser considerado um dos mais consistentes designers de produto americanos do século XX.

55. **George Nelson** (1908–1986). Estados Unidos. Estudou arquitetura em Yale (1928–1931) e na Escola de Belas-Artes de Paris em 1931. Em 1932 ganhou o Grande Prêmio de Arquitetura de Roma. Em 1946 tornou-se diretor de design da Herman Miller. Assim ele engajou Charles Eames e Alexander Girard, nessa firma, consolidando uma extraordinária equipe de design. Desenvolveu diversos móveis e linhas de mobiliário para a Herman Miller, construiu casas experimentais, os pavilhões da Exposição Americana em Moscou em 1957 e o Hotel Memorial de Sain-Lô na França, em 1956. Partidário de uma industrialização integral na construção, grande parte de suas pesquisas foi direcionada para a pré-fabricação e materiais mais adequados a essa técnica. Foi um analista crítico e sensível das consequências de tais processos e muitos de seus escritos são antecipatórios de problemas atuais dos processos de industrialização a qualquer custo.

56. **Peter Behrens** (1868–1940). Alemanha. Abandonou o estudo de pintura, em Karlsruhe e Dusseldorf (1886–1869), dedicando-se às artes gráficas e aplicadas baseadas no *Art Nouveau*. Pioneiro em responder à demanda da civilização industrial através da arquitetura, influenciou o Movimento Moderno na Alemanha e praticamente iniciou a atividade do desenho industrial como hoje é conhecida. Foi convidado pelo grão-duque de Hesse, Emil Ludwig, a juntar-se aos artistas da Colônia de Darmstadt, em 1899. Trabalhou na Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AEG, em projetos elétricos e na parte de comunicação visual e gráfica. Introduziu uma nova expressão para a monumentalidade da arquitetura europeia com o projeto da Fábrica de Turbinas da AEG, primeiro edifício alemão em aço e vidro [1908-1909] e do conjunto de apartamentos para os trabalhadores da AEG em Henningsdorf [1910–1911]. Também desenvolveu projetos para os escritórios Mannesmann AG em Dusseldorf [1911–1912], para Companhia Continental de Borracha [1913–1920] e a embaixada alemã em São Petersburgo [1911–1912]. Nomeado diretor da Escola de Arquitetura de Viena, em 1922, com uma produção considerada exemplar do Expressionismo Alemão, teve entre seus seguidores e colaboradores importantes arquitetos como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

57. **Herman Miller** é uma empresa de móveis de escritório fundada a partir de outra empresa chamada Star Furniture Company que existia desde 1906 nos Estados Unidos. Dirk Jan De Pree,

conhecido como DJ, que começou trabalhando como atendente na loja, aos 18 anos, e se tornou presidente, convenceu seu sogro, Herman Miller, a comprar a maioria das ações da empresa, que passou a ter seu nome. Na época, ela fabricava reproduções de móveis tradicionais. Com a crise de 1929, a Herman Miller foi obrigada a se reinventar e, com a ajuda do designer Gilbert Rohde, afastou-se do mobiliário tradicional e decidiu concentrar-se em produtos mais adequados às mudanças que estavam em voga. Em 1942, Rohde projeta um precursor dos sistemas de mobiliário para escritório, introduzindo a empresa nesse ramo. Após uma exposição intitulada "O novo mobiliário desenhado por Charles Eames", no Museu de Arte Moderna de New York, Charles e Ray Eames foram contratados para fazer parte da equipe. Em 2004, pela 16ª vez em 18 anos, a Herman Miller é classificada como a empresa mais admirada na indústria de mobiliário pela pesquisa anual da revista *Fortune*. A revista apontou a Herman Miller entre as empresas mais inovadoras do mercado, colocando-a no 4º lugar geral entre as quase 600 empresas pesquisadas.

58. Nelson Rodrigues (1912–1980). Jornalista, escritor e dramaturgo. Não há quem tenha tido contato com a polêmica obra de Nelson Rodrigues que seja indiferente a ela. E a ele. Ambos fortemente ligados. Nelson teve uma história de vida complicada e viveu a sua maturidade artística em uma época na qual a liberdade de expressão praticamente não existia. "Não admito censura nem de Jesus Cristo", dizia ele. Nascido em 1912, na cidade do Recife, Nelson Rodrigues tinha treze irmãos. Mudou-se para o Rio ainda criança, cidade que serviu de inspiração para suas obras: romances, contos, crônicas e peças teatrais. Típico carioca, torcedor fanático do Fluminense e jornalista, cresceu em um Rio em que vizinhas fiscalizavam a vida dos outros pela janela, usavam-se escarradeiras e o banho era de bacia. Nelson Rodrigues sempre teve um jeito diferente de enxergar a vida. A sua própria vida não fora nada fácil, o que refletiu em suas obras, que não descrevem os encantamentos da cidade maravilhosa, mas, sim, a podridão da vida humana. Chegou a ser considerado insano e foi internado. A crítica de tradicionais instituições sociais, como o casamento, por exemplo, são a base de uma literatura intensa, que até hoje causa polêmica. Ele teve peças censuradas por ousar mostrar nos palcos a intimidade das famílias brasileiras, que entre quatro paredes estavam destruídas, ainda que na esfera social, totalmente íntegras. Além disso, o sexo está presente em boa parte de suas obras, o que, para uma sociedade que se encontrava em uma mudança gradual, ainda foi um choque. Com uma linguagem muito característica, ele foi aos poucos desfigurando imagens construídas pela sociedade tradicional. Com isso, construiu sua própria imagem. Sua primeira peça foi *A Mulher sem Pecado*, mas o sucesso veio com *Vestido de Noiva*, que trazia uma renovação nunca vista nos palcos brasileiros. Com três planos simultâneos – realidade, memória e alucinação – as inovações estéticas da peça iniciaram o processo de modernização do teatro brasileiro. Algumas de suas peças mais conhecidas são: *Bonitinha, mas ordinária*, *Álbum de Família*, *O Beijo no Asfalto* e *Os Sete Gatinhos*.

59. Gustavo Goebel Weyne Rodrigues (1933–2012). Brasil. Designer gráfico. Tipógrafo. Foi um dos professores fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI, onde lecionou a partir de 1964. Estudou artes visuais no MASP, em São Paulo e no

MAM/RJ. Ao lado de Bergmiller, coordenou o estruturou o Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro IDI/MAM, e foi o responsável pela identidade visual na Escriba, empresa de móveis de escritório. Na Novacap, empresa responsável pela construção da nova capital brasileira, Brasília, teve a oportunidade de trabalhar ao lado de Oscar Niemeyer e desenvolveu um projeto gráfico e diagramação para a revista *Módulo*. Em seu trabalho, como professor da ESDI, prevaleceu o rigor, ao mesmo tempo em que estabeleceu com vários alunos uma relação entre mestre e aprendiz.

60. Renina Katz (1925). Brasil. Gravurista, desenhista, ilustradora e professora. cursou a Escola Nacional de Belas Artes EBA e a Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Foi aluna de gravura, em metal e madeira, de Carlos Oswald e Axel Lescoschek. Em 1952, mudou-se para São Paulo. Deu aulas de desenho e gravura no MASP e foi professora na Fundação Armando Álvares Penteado. Publicou seu primeiro álbum de gravuras, *Favela* em 1956. No mesmo ano se torna docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU/USP, onde permanece por 33 anos. O caráter realista de suas gravuras iniciais, a crítica social, o universo dos trabalhadores urbanos, personagens marginalizados, é gradualmente substituído por um caráter não figurativo. "Todos os elementos contidos nas imagens que fiz nos anos 50 ainda são detectáveis nas atuais, não como temática, mas como forma de estruturação, de relações e tensões do espaço". Na ESDI, de 1968 a 1972, foi professora de Meios e Métodos de Representação. Em março de 2003, faz uma palestra no Contraponto – segundo seu idealizador, Sergio Fingermann, "Um lugar que propõe experiências". No texto publicado, dialoga de forma criativa e consistente sobre seu pacto poético: como uma necessidade primordial, a **criação** converte-se numa atividade.

61. Décio Pignatari (1927–2012). Brasil. Poeta, professor, tradutor e dramaturgo. Aos 22 anos, em 1949, publica seus primeiros poemas na *Revista Brasileira de Poesia*. No ano seguinte publica o primeiro livro, *Carrossel*. Em 1952, funda com seus amigos, que eram poetas e irmãos, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, a revista-livro *Noigandres* criando os fundamentos da poesia concreta. O lançamento oficial aconteceu apenas em 1956. Décio considerou a Exposição Nacional de Arte Concreta realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP, em 1956 e no Rio de Janeiro no Ministério da Educação e Saúde, em 1957, com artistas das duas cidades como: "[...] o primeiro encontro nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais quanto à poesia concreta". Na revista publicaram o ensaio "Plano-piloto para poesia concreta", síntese teórica de seu trabalho, traduzido em diversas línguas e juntos eles também publicaram, em 1965, o livro *Teoria da poesia concreta*. Pignatari, além de escrever poesia trabalhou também como teórico de comunicação, traduzindo obras de Marshall McLuhan, e publicando o ensaio *Informação, linguagem e comunicação*, 1968. A partir de 1964, ele foi professor de Teoria da Informação na ESDI.

62. Zuenir Ventura (1931). Brasil. Escritor e jornalista. Formou-se em letras neolatinas na Universidade do Brasil, atual UFRJ, iniciando sua carreira como jornalista logo em seguida. Zuenir foi repórter, editor e chefe de redação de veículos como as revis-

tas *Visão e Veja*, o *Jornal do Brasil* e o site *No mínimo*. Em 1959, ganha uma bolsa de estudos do governo francês para estudar no Centro de Formação de Jornalistas, em Paris e ao mesmo tempo trabalha como correspondente da *Tribuna da Imprensa*, fazendo coberturas históricas, como a passagem de Jango pela capital francesa antes de se tornar presidente e o encontro de cúpula entre Kennedy e Kruschew, em Viena. Ao retornar ao Brasil, assume a editoria internacional no *Correio da Manhã* e começa a lecionar na ESDI, a disciplina de Comunicação Verbal. No ano de 1968, é preso e passa três meses em uma cela com pessoas influentes como Hélio Pellegrino, Ziraldo, Gerardo Mello Mourão e Osvaldo Peralva. Logo após ser libertado, lança 12 reportagens intituladas “Os anos 60 – A década que mudou tudo”, que mais tarde se transformam em um livro. Em 1988, publica seu livro mais conhecido: *1968 – O ano que não terminou*, best-seller que se torna inspiração para a minissérie da Rede Globo *Anos Rebeldes*. Em 1989, Zuenir ganha os prêmios Esso, de jornalismo e, Wladimir Herzog, de direitos humanos, devido a uma série de reportagens sobre o caso do seringueiro Chico Mendes, assassinado no Acre. Em 1983, após as chacinas da Candelária e de Vigário Geral, colabora para a criação do Viva Rio, uma organização não governamental dedicada a projetos sociais e campanhas antiviolação. No ano seguinte, lança o livro *Cidade partida, um retrato das causas da violência no Rio*, contando sua experiência na favela de Vigário Geral e, com isso, recebe o Prêmio Jabuti de Reportagem. Em 6 de março de 2015, toma posse como um imortal da Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Ariano Suassuna.

63. O estilo ou conceito conhecido como *streamlining* surgiu nos Estados Unidos no contexto da quebra da bolsa de Nova York em 1929. Com a crise, a indústria precisou se reinventar para retomar a venda em massa de produtos industrializados. Ângulos retos foram substituídos por curvas, com base nos princípios de aerodinâmica e hidrodinâmica, que evoluíram a partir do avanço tecnológico nas áreas de aviação e balística. Com um design futurista que remetia à velocidade, os objetos eram feitos para serem atraentes e tentadores, o estilo era símbolo dos tempos melhores que viriam depois da crise e se popularizou nas décadas de 1940 e 1950. O *streamlining* foi aplicado também na arquitetura, em projetos que se caracterizavam por curvas e linhas horizontais.

64. O *styling* surgiu no mesmo contexto do *streamlining*, e é uma filosofia do design atrelada a esse estilo. Pela necessidade de incrementar vendas depois da quebra da crise de 1929 nos EUA, a indústria assumiu como objetivo tornar o produto atraente para o consumidor valorizando a parte visual. Essa ideia teve entre seus principais difusores o designer Raymond Loewy.

65. *Kitsch* é um termo de origem alemã cujo significado e aplicação são controversos. É utilizado muitas vezes para categorizar objetos de valor estético distorcido e exagerado. Normalmente destinados ao consumo de massa, os objetos *kitsch* copiam referências culturais eruditas com um nível de qualidade mais precário. Sua origem não está totalmente esclarecida, uma das hipóteses é que o termo apareceu pela primeira vez no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen* [atravancar], e *verkitschen* [trapacear; vender outra coisa no lugar do objeto combinado]. Além disso, outras palavras alemãs com a mesma

terminação – tsch – comumente referem-se a coisas vulgares, ingênuas, sentimentais ou infantis. Dessa forma, desde o início seu significado está atrelado a um sentido pejorativo. Há no cotidiano uma profusão de objetos que podem ser considerados *kitsch*: *souvenir* turístico, miniaturas, adornos, objetos de decoração, talismãs, imãs e pingüins de geladeira, etc.

66. **D’Arcy Thompson** (1860–1948). Escócia. Biólogo e matemático. Foi um cientista famoso em sua época, ocupando importantes cadeiras universitárias durante 64 anos. Pioneiro na aplicação matemática à biologia, publicou mais de 300 trabalhos. De substantiva importância é o livro *On Growth and Form*, 1917.

67. **Hans Gugelot** (1920–1965). Indonésia. Arquiteto e desenhista industrial alemão. Estudou em Lausanne e Zurique. Realizou diversos estágios de arquitetura, inclusive com Max Bill, na Suíça, onde desenvolveu o plano urbano de um quarteirão pré-fabricado. De 1952 a 1953, realizou os primeiros protótipos de um sistema de móveis para escritório denominado M-125, com características modulares e de componibilidade inovadoras. Em 1954, tornou-se professor da HfG-Ulm e, em 1957, designer consultor da firma *Braun*. Em 1962, abriu um escritório próprio. De 1961 a 1965, foi professor convidado no National Institute of Design NDI de Ahmedabad, na Índia, e consultor para a implantação dessa escola. No livro *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände*, 1987, Gui Bonsiepe situa a Escola de Ahmedabad e a ESDI, como uma consequência do desenvolvimento do modelo Ulm nos países periféricos.

68. **Herbert Ohl** (1926). Alemanha. Estudou gráfica e pintura na Academia de Belas Artes de Karlsruhe, arquitetura na Universidade de Karlsruhe, graduando-se arquiteto pelo Politécnico de Milão. Professor na HfG-Ulm, desde 1958, foi seu reitor de 1965 até 1968. Professor visitante na Universidade de Columbia, em Harvard, Cambridge, Carnegie Institute of Technology, Universidade da Califórnia, Texas Art University, National Institute of Design, Ahmedabad, Índia. Tem vários projetos desenvolvidos como arquiteto e designer para a indústria alemã e italiana.

69. O **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ** foi criado em 1948 e se instalou provisoriamente no Banco Boavista na Candelária. O pós-guerra favoreceu a aquisição de obras de artistas europeus, como Picasso, Kandinsky e Paul Klee. A primeira exposição, “Pintura europeia contemporânea”, acontece no ano seguinte. Em 1952, o museu se instala no Palácio Gustavo Capanema, na época sede do Ministério de Educação e Saúde. No mesmo ano, a Câmara dos Vereadores aprova a proposta de doação de um terreno de 40 mil metros quadrados para a instituição, que está neste local até hoje. O arquiteto e urbanista Afonso Eduardo Reidy projeta o prédio do Museu de modo a interferir o mínimo possível na paisagem e do seu interior com ela gerar um diálogo. Roberto Burle Marx projeta os jardins. O Bloco Escola é inaugurado em 1958 e passa a ser a sede do Museu. Em 1965, o MAM é tombado juntamente com o Parque do Flamengo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN. A conclusão da construção do bloco de exposições acontece apenas em 1967 e a mostra inaugural é uma retrospectiva de Lasar Segall. Em 1978, um incêndio destrói praticamente toda a coleção do Museu. A reabertura do Bloco de Exposições, muito danificado, aconteceria somente quatro anos depois.

a formação em Ulm

70. **Josef Albers** (1888–1976). Alemanha. Estudou de 1913 a 1920 na Kunstschule de Berlim, posteriormente em Essen e em Munique. Foi para a Bauhaus, em 1920, estudando até 1923. Interessou-se inicialmente pela pintura em vidro, criando sua primeira obra significativa nos vitrais para a casa de Adolf Sommerfeld. Foi professor do Curso Básico, juntamente com Moholy-Nagy, após a saída de Johannes Itten. Em 1925, passou à categoria de mestre e diretor do Curso Básico. Emigrou, em 1933 para os Estados Unidos, onde permaneceu até 1949. Nesse país desenvolveu atividade didática no Black Mountain College na Carolina do Norte, e na Universidade de Harvard, Universidade de Yale e na Cincinnati Art Academy. Desenvolveu cursos no México, Chile, Cuba, Peru, Havaí e Japão. Participou da fundação da HfG-Ulm. Ele foi particularmente importante por suas qualidades de pintor e pedagogo, reconhecidas universalmente.

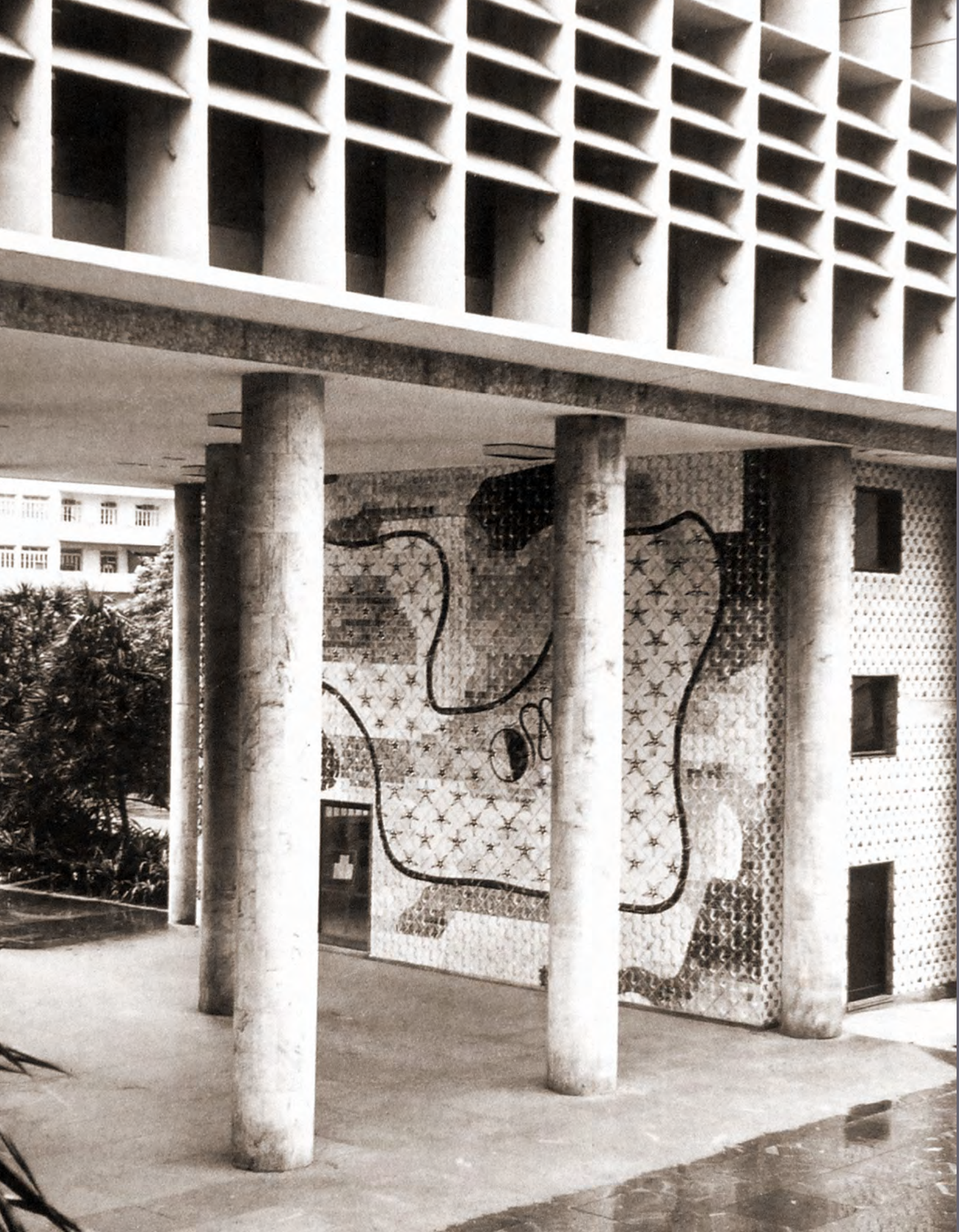
71. **Black Mountain College** foi uma instituição de ensino superior nos Estados Unidos voltada principalmente para o ensino das artes. Sua história tem início em 1933 com o desejo do estudante John A. Rice de criar uma faculdade baseada nos princípios de educação progressista de John Dewey. A ascensão de Hitler ao poder, o fechamento da Bauhaus pelos nazistas e a perseguição de artistas e intelectuais na Europa foram acontecimentos que ajudaram na fundação da Escola, já que muitos migraram para os Estados Unidos e posteriormente foram professores ou alunos da Black Mountain College. Os fundadores acreditavam que o estudo e prática das artes eram indispensáveis para a educação, por esse motivo, seu ensino era diferente das outras universidades de época. O funcionamento também se diferenciava: todos os membros da comunidade universitária participavam de seu funcionamento, incluindo trabalho agrícola, projetos de construção e deveres na cozinha. Localizado no meio das montanhas da Carolina do Norte, perto de Asheville, o ambiente isolado promoveu um forte senso de individualidade e intensidade criativa dentro da pequena comunidade College. A faculdade foi fechada em 1957.

72. **Werner Blaser** (1924). Suíça. Arquiteto, designer e fotógrafo. Foi professor de design de produto em Ulm de 1955 a 1957. Trabalhou com Mies van der Rohe e Alvar Aalto. Autor de livros sobre as obras e projetos de Mies, do arquiteto japonês Tadao Ando e do espanhol Santiago Calatrava publicou também sobre a arquitetura islâmica e oriental, particularmente sobre a arquitetura japonesa, como em *Tempel und Teehaus in Japan* (Olten/Lausanne, Switzerland: Urs-Graf-Verlag, 1955). Seu trabalho é uma extraordinária fusão de todas essas referências.

73. **Alvar Aalto** (1898–1976). Finlândia. Arquiteto e designer. Graduou-se em arquitetura em 1921 na Universidade de Tecnologia de Helsinki. Foi um dos mais influentes arquitetos do movimento moderno escandinavo. Uma das características do seu trabalho é a relação com a natureza, com o uso de formas orgânicas e materiais naturais. Suas obras mais conhecidas e importantes são: Clube dos Trabalhadores em Jyväskylä [1924], Sanatório em Paimio [1929–1933], Biblioteca Municipal de Viipuri [1933–1935], Villa Mairea [1937–1939], pavilhão finlandês

na Exposição Mundial de Paris [1937], o pavilhão finlandês na Feira de Nova York (1938–1939), residência estudantil do MIT em Massachusetts [1947–1949], a Universidade Politécnica de Otaniemi [1949–1967], a prefeitura de Saynatsalo [1950–1951], pavilhão finlandês na Bienal de Veneza [1956] e o Finlândia Hall em Helsinque [1967–1975]. Possui também importantes projetos no campo do mobiliário se destacando a utilização da técnica de compensado moldado com o qual ele consegue obter curvas elegantes perfeitamente adequadas às suas funções.

74. **Konrad Wachsmann** (1901–1980). Arquiteto alemão. Inicialmente aprendeu carpintaria e depois estudou nas academias de arte de Berlim e Dresden, de 1920 a 1924. Foi estudar com Hans Poelzig (1869–1936), em Berlim e Potsdam. Foi arquiteto chefe do maior construtor em madeira da Europa, Christoph & Unmack AG, na baixa Silésia, em 1926. Desenvolveu um sistema de construção pré-fabricado em madeira para casas familiares, em 1925, e seu resultado mais visível foi a casa de Albert Einstein perto de Potsdam. Recebeu o prêmio Roma da Academia Prusiana de Artes, em 1932. Isso permitiria a ele desenvolver estudos por um ano na Academia Alemã em Roma na Villa Massimo. Permaneceu lá até 1938, quando foi para Paris. Wachsmann era judeu e voltar para a Alemanha nazista seria inviável. Em 1941, com a ajuda de Einstein, que já emigrara para os Estados Unidos, estabeleceu-se nesse país, onde trabalhou com Walter Gropius, desenvolvendo um sistema de painéis pré-fabricados que lhe valeu reconhecimento internacional. Ensinou no Institute of Design em Chicago e, posteriormente, na Universidade de Illinois. Mudou-se para a Universidade da Califórnia em Los Angeles, em 1964, onde trabalhou até 1974. Morreu nessa cidade em 1980, sendo enterrado, a seu pedido, em sua terra natal.



o panorama político

e as origens de um projeto brasileiro dos anos 1950

o panorama político e as origens de um projeto brasileiro dos anos 1950

Na década de 1950, quando Bergmiller veio para o Brasil, ganhava importância especial uma discussão relativa à afirmação do que seria um caráter nacional. Não era uma discussão nova, mas para seu aprofundamento contribuíram fatores políticos diversos, assim como a necessidade de afirmação de uma burguesia industrialista no Brasil, particularmente em São Paulo. Essa burguesia, no entanto, não se caracterizava por um espírito reformista e renovador e buscou seu lugar associando-se às antigas elites e oligarquias, não apresentando, no plano político, nenhuma proposta renovadora ou de aprofundamento democrático.

Vários episódios podem comprovar que esse espírito não foi criado apenas por uma nova classe ascendente, a dos imigrantes ou dos 'novos ricos' e 'malnascidos'. A própria elite brasileira recebeu de braços abertos uma aliança com esses setores, o que lhe permitiria preservar a maior parte de suas prerrogativas. O processo de dissolução real dessa elite, e a sua transformação em peça de teatro ou tema de novela televisiva podem dar uma dimensão do tempo necessário à afirmação e à estruturação de uma nova classe, cujo principal mérito parece ter residido no simples fato de ter optado por um país mais complicado que complexo e de, apesar disso, nele ter enriquecido. Justificativa pouco satisfatória para tanta continuidade de um processo vergonhoso de concentração de poder, renda e privilégios.

A nova elite adotou histórias; processos políticos, como a Proclamação da República, a Semana de Arte Moderna¹ e suas consequências culturais; e criou, por sua vez, novas histórias e fatos: construiu museus, como o MASP e o MAM/RJ, promoveu eventos como a Bienal de São Paulo; ao final de tudo, apresentou um ideário frágil e um caráter muito personalista. Desde a família Prado,² que incentivou a Semana de Arte Moderna, até Cicillo Matarazzo,³ responsável pela realização das Bienais de São Paulo, há uma trajetória de eventos que depende apenas da vontade de pessoas de prestígio social ou suficientemente ricas para

adquiri-lo. Mas a intelectualidade de São Paulo, responsável em grande parte pelo movimento moderno no país mais divulgado pela imprensa, já que as regionalidades foram relativamente circunscritas, era nacionalista? É difícil pensar em Oswald de Andrade⁴ ou Mário de Andrade nacionalistas, simplesmente. Como o próprio Mário afirmou: "Meu aristocratismo me traiu". Que nacionalismo pode ser gerado a partir desse posicionamento? A questão do nacional e do popular no Brasil não era realmente o interesse maior da antiga e da nova elite que, nas ocasiões em que o foram, apresentaram-se sempre sob uma ótica muito particular e tão exclusiva quanto às ideias importadas.

Foi à sombra do Estado Novo — criado em 1937 a partir de uma revolução, em 1930, que não alijou ninguém de poder algum e nem elevou trabalhador algum a uma condição melhor a não ser por meio de leis que não se cumprem —, que se estabeleceu como objetivo a valorização do que fosse autenticamente nacional. Isso não quer dizer que não se tenham produzido boas coisas a partir desse controverso marco histórico. Mas é sempre bom ter em mente, ao se analisar a eventual possibilidade de que algo tenha ocorrido em termos de mobilidade social no Brasil, de 1930 até 1980, que os movimentos políticos observados foram muito mais discordâncias a serem resolvidas entre os setores da elite do que demandas sociais de portadores históricos consistentes.

Faltou-nos, na literatura, um Lampedusa,⁵ um príncipe capaz de analisar com elegância melancólica a transformação de um país como a Itália? Faltou-nos um Thomas Mann,⁶ capaz de observar com rigor a inserção sistemática de uma nova burguesia no plano da vida social e política alemã? Provavelmente não, pois nos sobram romancistas, poetas e dramaturgos de talento e, nesse particular, foi inevitável que as regionalidades aparecessem com maior vigor. Mas, dentro do espírito de buscar elementos nacionais para suas obras, que refletissem a mobilidade social, é mais adequado dizer

que lhes faltaram temas e personagens. Melancolia e saudosismo não deixaram de estar presentes nas grandes obras que retrataram as questões da mobilidade social no país.

Antes podemos lembrar a obra de Machado de Assis, coincidente com o fim do Império e o advento da República. A República foi uma “verdade falhada”. Mas apresentou portadores históricos mais consistentes e verdadeiros. Foi o primeiro projeto nacional ao qual a velha elite agrária teve de aderir, e não liderar, em seu início. Mas foi também um projeto ao qual o povo não prestou a menor atenção. Foi ainda um projeto escamoteado que não resistiu a sucessivos esvaziamentos que culminaram com o Estado Novo, em 1937. Esses esvaziamentos deveram-se em grande parte às suas próprias características iniciais. Mas, ainda assim, foi um projeto e, provavelmente, o primeiro com caráter nacional mais amplo ainda que pouco democrático.

Representou uma arregimentação de setores sociais diversos e, em certo sentido, conseguiu integrá-los em torno de uma nova proposição de ordenamento do poder. A membros da antiga elite, os participantes da Convenção Republicana de Itu,⁷ capazes de perceber as mudanças econômicas e produtivas que poderiam ocorrer, aliaram-se novos burgueses e, principalmente, a média oficialidade de um Exército que se exaurira em uma guerra contra o Paraguai, agindo mais a favor de interesses externos do que em função de problemas nacionais. O que é digno de nota é que o período da guerra contra o Paraguai⁸ é coincidente com a Guerra da Secessão nos Estados Unidos, as guerras de unificação da Alemanha e da Itália, na Europa, e com a Revolução Meiji, no Japão, fatos políticos e militares que se originaram de anseios e demandas de novos setores produtivos em cada um desses países. A guerra do Brasil foi, eventualmente, contra um setor da América do Sul que poderia representar algo de diferente no continente, ainda que as conjecturas do que seria um Solano Lopez nesse

contexto não sejam mais que especulações. De todo modo, a nossa guerra foi conservadora e não reformista e, menos ainda, nacional.

O projeto republicano é, portanto, reacionário em sua origem. Mas não se deve interpretar essa adjetivação de acordo com o senso comum, entendendo-se como reacionário um movimento que necessariamente se opõe ao progresso. O projeto republicano é reacionário no sentido mais etimológico da palavra, pois surge como reação a fatos que se tornaram tão negativos que qualquer alternativa que se apresentasse seria melhor que a manutenção das coisas tais como estavam. O problema de projetos como esses é sua fragilidade; sua pouca disposição para a inovação, uma vez que, resultando de amplas alianças, sempre se torna necessária a manutenção de uma unidade em torno de ideias também tão amplas quanto vagas, capazes de atender a todos os interesses de todos os aliados. Missão impossível tanto para ideólogos do porte de Joaquim Nabuco, no tempo do Império, quanto para Rui Barbosa na República, à qual aderiu.

Aos portadores iniciais das ideias de renovação restam algumas alternativas. Entre elas, a adesão cínica ao novo poder que nada mudará. Mas àqueles que optam pela manutenção das ideias e dos princípios originais, os de sempre radicais, reservam-se outros destinos. Ao major Solon,⁹ artífice do golpe republicano, o homem que teve a coragem de praticamente prender o imperador e conduzi-lo ao exílio, de forçar Deodoro à proclamação histórica, reservou-se o ostracismo. A seu genro, Euclides da Cunha,¹⁰ capaz de ver os desmandos e descaminhos dos ideais republicanos em outra guerra, a de Canudos, a glória depois da morte, a Academia Brasileira de Letras. É nesse caldo geral — que mais tarde um dos principais articuladores de um pensamento nacional renovador, Aloísio Magalhães, chamaria de “cadinho” —, que se costumam amalgamar, mas também dissolver, os projetos nacionais. O primeiro projeto nacional moderno

nasceu assim, dissolvido. Outros, mais mordazes, poderiam dizer dissoluto.

A República não significou a introdução, na vida política brasileira de um ideário renovador, que apresentasse componentes de uma visão industrialista e modernizadora. Limitou-se à retórica e, nesse aspecto, não é estranho que Rui Barbosa tenha surgido como um de seus expoentes e seja hoje exaltado até mesmo como adepto de uma visão industrialista. Representa, sobretudo, a possibilidade, sempre acalentada e defendida a todo custo pela elite, de se efetuar uma passagem ritualística pelas palavras do progresso sem a necessidade de nenhuma ação prática para atingi-lo. Foi nessas circunstâncias que criamos nossa noção de projeto, alguma coisa que pudesse apresentar os melhores ideais possíveis, mas que, para atingi-los, não fosse necessária nenhuma mudança e nenhum sacrifício. A tese amena do brasileiro visto como homem cordial encontra nesse detalhe cruel seu obstáculo definitivo; e o cenário injusto, indigno e indecente de nossas grandes cidades, hoje, não tem sua origem em fenômenos que possam ser restritos aos anos recentes. Outra característica de nossa noção de projeto foi a formulação de metas para a sua consecução, como se um projeto de Estado e de Nação pudesse ser medido em um tempo restrito, compreendido entre duas pinças, e não como um empenho de vida, um processo ao qual fosse indispensável uma visão crítica permanente, portanto, uma grande compreensão humanista.

Com essa ideia restrita de projeto, qualquer coisa que significasse longo prazo sempre pareceu irreal, uma proposição diferente, que contrariaria nossa própria índole, nossas características únicas de improvisação, de criatividade e de assimilação. A desconsideração relativa à prática proposta por Roberto Simonsen tem aí sua origem e, não poucas vezes, lembro-me de ter ouvido que suas ideias eram típicas de um homem de origem inglesa, europeia, e que aqui não dariam certo. O curioso

é que tais observações eram muitas vezes feitas por outros brasileiros de origem também europeia, descendentes de imigrantes como ele, mas pertencentes agora a uma nova elite oligárquica. Planejamentos de médio ou longo prazo sempre foram interpretados como propostas criadas por mentes que jamais entenderiam a nossa natureza latina, mais instintiva e mais improvisadora. Essa mesma concepção recusou-se, por outro lado e durante muito tempo, a aceitar que para lá de nossa natureza latina, deveríamos ver o quanto éramos negros e o quanto permaneceu em nós do habitante original desta terra, o índio, à parte os infindáveis nomes de nossas cidades, rios e praias.

Muitos dizem que o Brasil é um país sem projeto. Ao pé da letra talvez a expressão se sustente. Se interpretarmos a ideia como a ausência de um projeto nacional semelhante ao de outros países de formação mais recente, isso pode ser verdadeiro. Mas não é correto dizer que a elite brasileira não tem um projeto. Talvez esse seja exatamente o seu projeto, ou seja, evitar a todo custo um projeto nacional mais amplo e democrático. Os prognósticos de um país do futuro parecem ter-se evaporado, assim como o de uma evolução mais ou menos espontânea para uma sociedade industrial moderna e democrática. A manutenção das mesmas atitudes imobilistas das forças que se julgavam mais avançadas encobre o quê? Desígnios de simplesmente ocupar um espaço do poder? Ou ela não passa de falta de coragem para confessar sua renúncia a forçar a entrada de forma mais decente na cena política? Não estarão apenas se mantendo onde sempre estiveram, sobre uma linha de fronteira imaginária, prontos a voltar à antiga posição, ao menor sinal de ameaça, e nessa situação enxergam radicais por todos os lados exatamente como os antigos republicanos, que prevaleceram, preferem a companhia dos antigos adversários aos companheiros de origem? Dizem que a política tem vários rostos e que os fins são mais importantes. Mas o problema não está nos fins, nem nos rostos e menos

ainda nas máscaras que os encobrem. Os acordos feitos são sempre os mesmos e contam menos que a realidade humana e os possíveis movimentos do conjunto da sociedade. A procura da correção de rumos, de saídas para os descaminhos é sempre difícil, quando não se reconhecem os problemas de origem. E a noção de projeto surgida no Brasil, com a criação da República, não é outra coisa senão a manutenção de uma atitude que sempre quis limitar tal ideia a um mundo regido pelo anedotário, um falso bom humor que, diante da situação a que chegamos, pode transformar-se em humor negro.

É nesse contexto que Bergmiller desembarca em Santos; é recebido por Alexandre Wollner e Geraldo de Barros;¹¹ sobe a Serra do Mar, em direção a São Paulo, o grande centro do desenvolvimento industrial brasileiro, a bordo de um DKW-Vemag, um legítimo produto de nossa nascente indústria automobilística. A influência de mais um, entre tantos outros, projeto desenvolvimentista era então evidente e, como disse o próprio Bergmiller, qualquer um tinha a ilusão de que poderia tornar-se um empreendedor, um industrial, desde que tivesse uma infraestrutura mínima e alguma disposição para tanto. Tempo de cinema novo, de bossa nova, de teatro criativo, de industrialização, de construção de uma nova capital, de nova arquitetura e, por que não, de design?

Mas que design seria esse? Havia antecedentes, tentativas de implantação da ideia que, em sua maioria, não haviam contado com circunstâncias políticas favoráveis como as que eram agora oferecidas pelos slogans desenvolvimentistas. Aliás, seria interessante descobrir se, algum dia, algum político neste país se proclamou antidesenvolvimentista. É certo também que o próprio presidente da República já se havia pronunciado em relação a uma questão importante: a cultura material de um povo, de uma nação, deveria ser coerente com seu projeto de desenvolvimento. Mais uma vez, encontrava-se a retórica adequada a um projeto que, no entanto, não acontecia, pois uma cultura material não poderia

prescindir de um estágio importante da equação necessária ao sucesso de um design moderno e industrial: seria o acesso da maioria aos bens produzidos. A resposta à necessidade de se melhorar o nível de renda e consumo da população sempre foi a mesma que, finalmente, nas palavras do ministro maior da Economia nos tempos do projeto militar, Delfim Neto,¹² tornou-se mais clara: seria necessário fazer crescer o bolo antes de dividi-lo. Nessa formulação, encontra-se todo o mistério, toda a encenação e também toda a lógica promovida por uma elite que sempre soube apropriar-se do poder e do Estado em seu benefício, até porque nunca definia o quanto deveria crescer esse bolo, do qual era a donatária desde os tempos das capitânias hereditárias. O projeto nacional formulado pela elite afinal existiu e permanece até hoje. Seu problema não é ser importado ou autenticamente nacional, mas ser sempre regido pela elite e sua maior característica tem sido a capacidade de exclusão.

De acordo com as formulações de Renato De Fusco,¹³ apenas em circunstâncias muito especiais, como na Itália, pode-se prescindir do estágio final que rege todo o processo de inserção social do design: o consumo amplo. Mais adiante será oportuno retomar a discussão sobre o design italiano, sempre citado como um exemplo a ser seguido por setores mais interessados num design menos frio, menos racional, mais de acordo com nossa origem latina e outros argumentos semelhantes.

os primeiros projetos no Brasil

Por ora, convém retomar a trajetória de Bergmiller em seus primeiros anos de Brasil. Ele relata o que mais o impressionou: a extrema capacidade de improvisação que notou logo em sua chegada. Recordo-me de sua narrativa ao visitar uma indústria, logo que chegou a São Paulo, onde ficou surpreso ao verificar que a maior parte das furadeiras manuais funcionava sem tomadas de força, com os fios enfiados diretamente na saída de alimentação elétrica. Um choque cultural, sem dúvida nenhuma. Seria esse o sentido real das expectativas geradas em torno de um país em desenvolvimento, no qual diversas indústrias internacionais pensavam em se estabelecer? Sim e não. Desde logo percebeu que o Brasil, como muitos outros países, tinha muitas faces e que não era o que muitos intelectuais na Europa consideravam: um oásis cultural e renovador. A arquitetura de fama internacional e o otimismo do governo JK eram a face otimista; e a realidade do trabalho e a falta de referências em áreas como o próprio design, a face mais dura. Definir e afirmar a própria convicção foram então tarefas vistas como um imperativo, um processo que exigiria persistência, mas também tolerância. Pode-se fazer uma comparação entre a atitude de Bergmiller e a de Paul Edgard Decurtins,¹⁴ suíço, casado com Frauke Koch Wesser, brasileira e colega de ambos em Ulm. Formado no Departamento de Construção em Ulm, Decurtins considerou oportuno tentar desenvolver sua vida profissional no Brasil, país aberto aos novos conceitos de arquitetura. Adepto de conceitos radicais de pré-fabricação, ele era uma mente típica dos egressos de um departamento que pautava seu ensino em Ulm por um intenso radicalismo. As ideias mais extremistas na Escola sempre tiveram em Claude Schnaidt,¹⁵ do Departamento de Construção, seu porta-voz mais ativo. Decurtins não era um militante político como Schnaidt, mas certamente compartilhava ideias que afirmava serem formalistas, até mesmo a arquitetura de Le Corbusier.¹⁶ Veio ao Brasil na expectativa de que suas ideias relativas à pré-fabricação

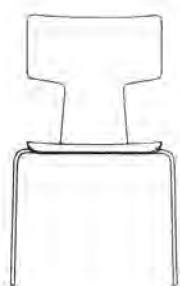
encontrassem a receptividade que não tinham em uma Europa sem recursos e, na época, mais preocupada com restaurações do que com inovações. Foi convidado a participar da ESDI por Bergmiller e lá passou pouco tempo, cerca de dois anos. Desenvolveu um trabalho intenso, notável, no curso fundamental. Definiu ideias e princípios básicos desse setor da Escola a ponto de, muitos anos depois de sua partida, ainda se constituir em parâmetro de rigor e qualidade. Mas, suas expectativas profissionais não se concretizaram. Na verdade, a questão da pré-fabricação permanece ainda um problema na arquitetura, e, como dizia Schnaidt, um problema de natureza política e não de natureza técnica. Voltou para a Europa e lá, algum tempo depois, estruturou um escritório especializado em construções industriais, território em que a política pouco interferia nas decisões técnicas. Desenvolveu no Brasil, juntamente com Bergmiller e João Carlos Cauduro,¹⁷ um projeto de mobiliário especial para a nova cidade universitária da USP, um projeto que se justificava em função de não existir no mercado brasileiro um tipo de produto com tal finalidade. Devido à amplitude do projeto, os autores não participaram de sua implantação, sob responsabilidade do setor de planejamento central da cidade universitária. Em projetos dessa natureza, os designers deveriam ser contratados não apenas para projetar os produtos, mas também para acompanhar e supervisionar sua fabricação, podendo fazer todos os ajustes necessários à adequação da solução proposta.

Decurtins também se transformou em mais uma fábula esdiana. Seu rigor era motivo de admiração para muitos e de mágoas e anedotário para outros. Conheci-o alguns anos depois e, evidentemente, quis conversar com o mito. Era uma pessoa educada e simpática, e nada nele fazia lembrar o perfil autoritário e impositivo que lhe atribuíam. Conversamos, na época, sobre o suposto fim do moderno em arquitetura. Percebi então sua forma de ver e pensar a arquitetura. Não considerava

isso um problema, até porque o moderno cuja morte anunciavam não era seu maior interesse. Sua morte ou sobrevivência eram-lhe relativamente indiferentes, pois nunca o considerara uma referência de maior importância. Concluiu tudo com uma frase simples e um sorriso: “Para mim as coisas continuam simples e a forma ainda segue a função”. Desfez-se o mito e surgiu uma personalidade mais tranquila. Tornou-se clara também não a sua inflexibilidade, mas sua disposição em determinar um território preciso de trabalho e de vida. Apesar de ter-se constituído em uma referência importante no ensino da ESDI, sua persistência não o conduziria a um confronto com situações nas quais considerasse necessário um esforço além da racionalidade típica de um bom suíço. O Brasil e os brasileiros, por mais que lhe fossem simpáticos, não seriam nem seu território e nem seus companheiros de trabalho.

Novamente podemos fazer algumas indagações relativas à época desses fatos. Qual a diferença entre um suíço e um alemão? O que sempre significou a neutralidade suíça? O que significava para um alemão a possibilidade de construir vida e trabalho em um espaço em que o cotidiano não estivesse mais impregnado de lembranças recentes, nem sempre agradáveis? A persistência, referida textualmente por Bergmiller, tem outro sentido, diferente daquela objetivada por Decurtins e a tolerância passa a ser, em tais condições, alguma coisa que tem de ser não apenas exercida, como aperfeiçoada e desenvolvida. Não basta ser ou proclamar-se fiel a princípios nessas condições. É preciso um trabalho mais duro, de decantação e de definição do que é essencial e do que deve ser trabalhado a médio e longo prazo.

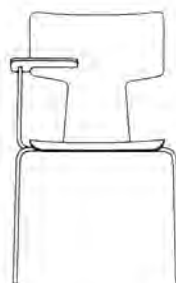
Linha de cadeiras



CG



PL



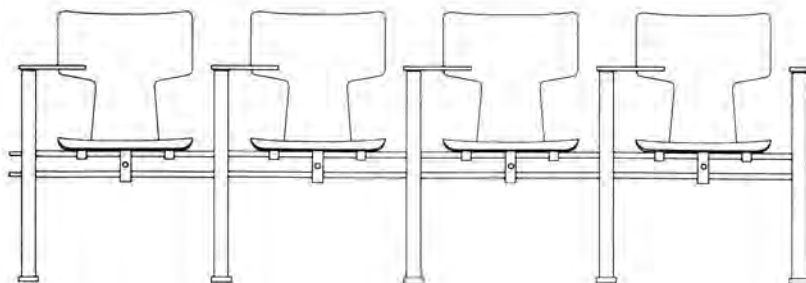
CP



CGB



CGA



CA

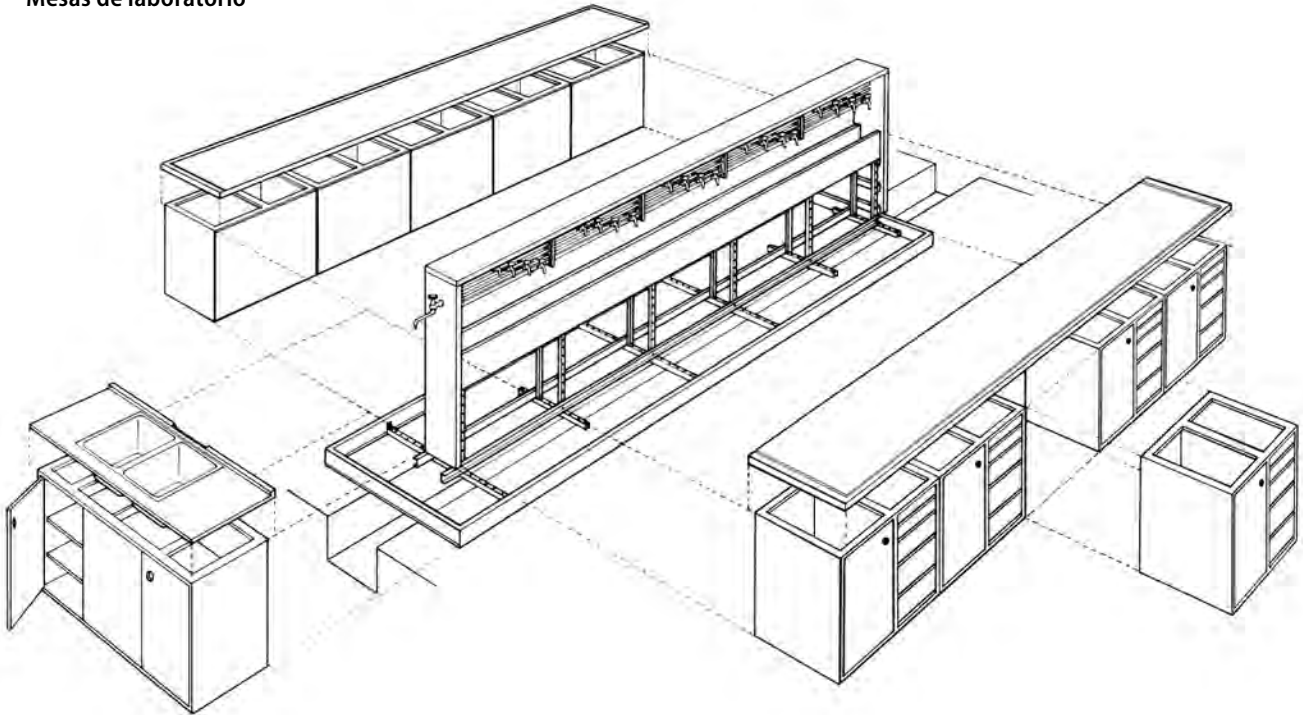
Linha de móveis

Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira

Universidade de São Paulo, 1963.

Projeto desenvolvido em colaboração com
João Carlos Cauduro e Edgard Decurtins

Mesas de laboratório



LINHA DE CADEIRAS

CG-Cadeira Geral
PL-Poltrona Leve
CP-Cadeira c/Prancheta
CGB-Cadeira Giratória Baixa
CGA-Cadeira Giratória Alta
CA-Cadeira de Auditório

ELEMENTOS STANDARD & COMPONENTES

.concha de madeira: laminada/moldada
.estrutura tubular de aço
.estrutura giratória c/
regulagem de altura
.estrutura fixa c/elementos componíveis
p/ montagem em auditórios
.braços/prancheta/almofada

Um mobiliário especialmente projetado para a cidade universitária justificava-se em função de não existir no mercado brasileiro um tipo de produto com essa finalidade. Deveria ser um mobiliário compatível com a proposta arquitetônica inovadora e procurar também soluções racionais, viáveis economicamente, motivando a própria indústria a investir em seu aperfeiçoamento. O resultado foi uma linha variada de mesas, uma linha de assentos de múltiplo uso, cadeiras com pranchetas acopladas, cadeiras giratórias, estofadas, além de um programa de arquivos e armários.

Foram necessárias soluções especiais no desenvolvimento das mesas e bancadas para a faculdade de química. Devida à amplitude do projeto, os autores não participaram de sua implantação que ficou sob responsabilidade do setor de planejamento central da cidade universitária. Em projetos dessa natureza os designers deveriam ser contratados não apenas para projetar os produtos, mas também para acompanhar e supervisionar sua fabricação, podendo fazer todos os ajustes necessários à otimização das soluções propostas.

Forminform

O escritório Forminform,¹⁸ no qual Bergmiller iniciou suas atividades em São Paulo, foi fundado, em 1958, por Geraldo de Barros; Ruben Martins;¹⁹ Walter Macedo; e por Alexandre Wollner, que havia retornado de Ulm. Geraldo de Barros era fotógrafo e também pintor construtivista e, além disso, era responsável pelo design dos móveis da Unilabor.²⁰ Ruben Martins era artista e decorador de interiores e Walter Macedo atuava antes nas áreas de relações públicas e em agências de publicidade. Foi Alexandre Wollner que trouxe a ideia, audaciosa para a época, de aplicar na prática o que se propunha em Ulm: um design de sentido amplo, em uma empresa de serviços que integrasse as áreas de desenho industrial e comunicação visual. Ao mesmo tempo, havia a intenção de se trabalhar em arquitetura de interiores e processos de racionalização. Bergmiller pensava que isso poderia parecer pretensioso para a época; há cerca de cinquenta anos, porém, era absolutamente coerente com as ideias gerais de um país que se considerava projetado para o futuro.

Nesse mesmo ano de 1958, Bergmiller assumiu as demandas do escritório na área de *industrial design*. Os resultados do Forminform foram mais visíveis na área de comunicação visual. Alexandre Wollner havia reestruturado o signo da Atlas, divisão de elevadores das Indústrias Villares e, no campo das ideias de um design amplo da identidade da empresa, incluiu até mesmo as xícaras de cafezinho, projeto de Bergmiller que desenvolveu, ainda na Forminform, várias linhas de embalagens para a Bozzano, empresa de produtos para higiene e beleza. As solicitações de trabalho nessa área vinham principalmente por intermédio de agências de publicidade. Walter Macedo, o homem dos contatos, oriundo do meio publicitário, era um incansável missivista, suas cartas ofereciam um tipo de serviço novo, até então desconhecido, o qual necessitava de extensas explicações, já que quase não havia referências anteriores no Brasil. Escreveu centenas de cartas, recebeu algumas respostas e alguns trabalhos puderam ser feitos. Mas a principal lição tirada da experiência do Forminform foi o custo do pioneirismo. Foi possível avaliar perfeitamente o esforço que deveria ser desenvolvido para uma implantação adequada da atividade no país.

Da esquerda para a direita: Ruben Martins, Geraldo de Barros e Walter Macedo.
No sofá: Alexandre Wollner.

Em pé, ao centro: Ruben Martins e Walter Macedo.
Sentados: Geraldo de Barros e Alexandre Wollner.

O caráter pioneiro é uma reivindicação constante entre quase todos os profissionais dessa época. Torna-se por vezes uma questão problemática visto que quase sempre se quer apenas dizer que alguém chegou primeiro a algum lugar, o que, convenhamos, pode significar muito pouco. Realizar coisas isoladas, produtos individualizados, são ações que podem ou não ter consequências importantes. Seria preferível abrir mão do qualificativo pioneiro, entendido como uma medida de tempo, em favor de um lugar de referência que, em qualquer tempo ou ocasião, torna-se um parâmetro importante para uma atividade.

Outra atividade interessante desenvolvida no Forminform foi um tipo de didática interna. Bergmiller se lembra de dois jovens que foram estagiar no escritório visando aprender a nova profissão. Michael Conrad, que era filho de um dos diretores da Mercedes Benz no Brasil, e Carlos Alberto Montoro, ligado a uma família de políticos paulistas. Conrad era quase um fanático pelo design automobilístico. Conta Bergmiller:

—“Com os dois iniciei um programa de aprendizado, de escolaridade mesmo, preparando-os inclusive para ingressar e estudar na Alemanha na HfG-Ulm. Conrad foi para lá, formou-se e atuou com sucesso como designer na Alemanha. Montoro, por circunstâncias pessoais não pôde aproveitar o momento favorável para ir estudar na Alemanha, porém, mais tarde tornou-se sócio de Ruben Martins.”

Unilabor



Nessa mesma época surgem solicitações da Unilabor que tinha estreitas relações com o Forminform pela presença, em ambos os escritórios, de Geraldo de Barros. A Unilabor era uma espécie de cooperativa de trabalho que incluía interesses sociais reformistas, com influências e até participação de instituições católicas. Para a Unilabor, Bergmiller desenvolveu uma mesa elástica. Diz Bergmiller que a Unilabor, durante as décadas de 1950–60, fabricou móveis destinados a um consumo médio, com qualidade artesanal, os quais não apresentavam elementos supérfluos, sempre projetados racionalmente. Sua fábrica apresentava instalações elementares, assemelhando-se de preferência a uma marcenaria. Apesar disso a Unilabor tinha uma ideologia de indústria. Seus produtos sempre foram desenvolvidos por Geraldo de Barros, o que lhes conferiu uma unidade. Um móvel sempre solicitado pelos clientes era uma mesa de jantar que pudesse ser aumentada para acomodar mais pessoas. Geraldo de Barros passou esse projeto para mim. Qualquer proposta que fosse desenvolvida deveria estar em harmonia com a linha geral dos móveis da empresa. Esse foi um critério estabelecido por mim mesmo, sem que a empresa tivesse definido tal exigência.

Os projetos inseriam-se em um processo, no qual oficinas pretendiam tornar-se indústrias e também, segundo uma ideia geral, pretendia-se queimar etapas de desenvolvimento tecnológico. Ao lado de improvisações inovadoras e criativas existia a mais pura cultura do ‘quebra-galho’ e da ineficiência. Segundo Bergmiller era suficiente ter “cabeça e presença e mais alguns recursos, para se tornar um empresário”. Entre os projetos dessa época têm especial importância o sofá-cama projetado para a indústria de móveis Ambiente; produtos na área de ótica para a D.F. Vasconcellos; móveis para a Singer; refrigeradores para a IBESA, Indústria Brasileira de Embalagens, com a marca Gelomatic; aparelhos médicos e científicos para a Coretron; televisores para a Semp e para a Telefunken; geradores para a Brown Boverly; e o desenvolvimento de produtos de pesca para a Equipesca.

Bule para café

Alumínio Couraça S.A.

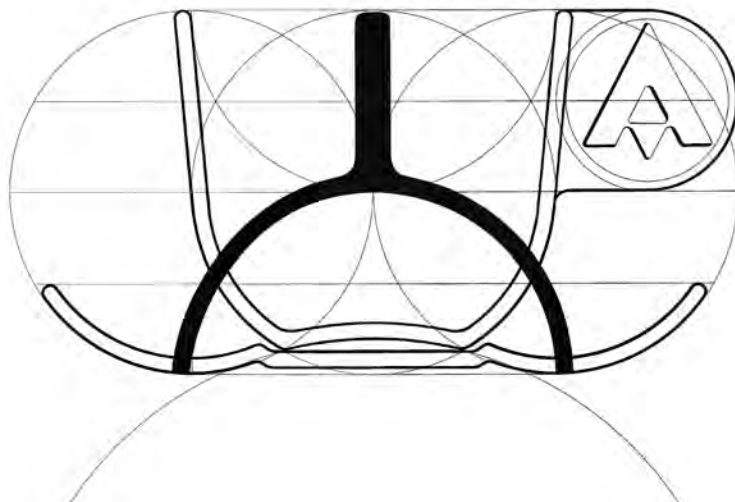
Forminform, São Paulo, 1959.

Os bules para café em porcelana, cerâmica ou chapa de ferro esmaltada têm uma mesma forma básica. Os bules de alumínio obedecem a essa mesma forma. Diante dessa proposta pensei em como poderia ser um bule de alumínio que não seguisse essa aparência tradicional. Observando o lento e complicado processo de fabricação, que sequer resultava em um produto tecnicamente satisfatório, percebia-se logo que a resposta estaria em alterar a forma de fabricar o bule. Devia-se começar eliminando o bico, que era fundido e depois precisava ser soldado, exigindo um trabalho de acabamento delicado. O melhor seria criar um novo bule, eliminando esse apêndice, integrando a função do bico ao corpo do produto. O caminho seria criar uma “forma verter”.

Projetos de produtos com essa intenção necessitam, para sua compreensão, de um modelo que se aproxime o mais possível do real. O modelo foi executado em papelão revestido com folha de alumínio. Mas, o cliente teve um choque ao ver o modelo. Não se convenceu e não se arriscou na fabricação de um produto novo que, de certa forma, transgredia os padrões formais convencionais para os bules de café. Encerramos um provável novo caminho para os bules de café.



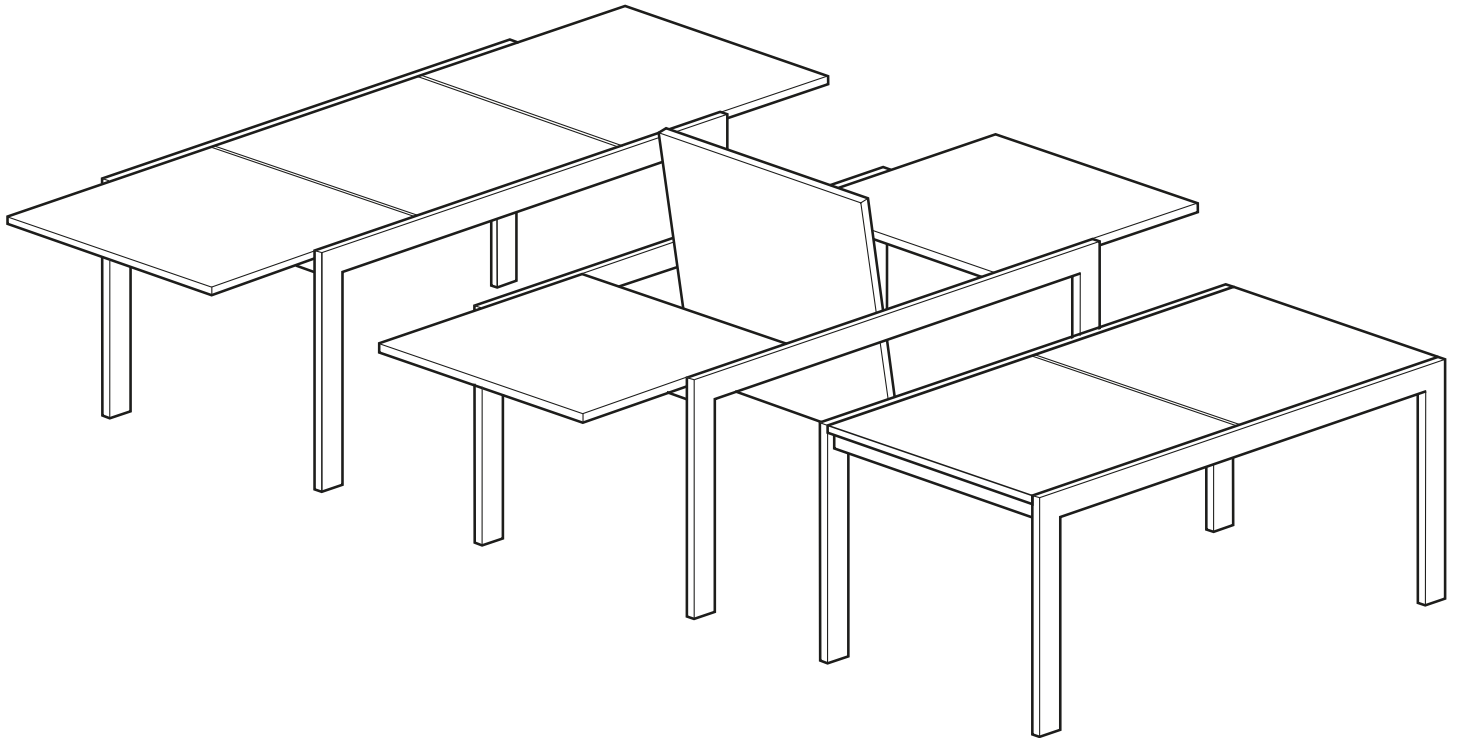
Xícara de café
Forminform para a Villares
divisão de elevadores Atlas
São Paulo, 1959.



Alexandre Wollner havia reestruturado o signo da Atlas e iniciou o projeto de uma nova identidade corporativa para a empresa. Entre os elementos que podem identificar e caracterizar uma organização, há objetos de uso comum como as xícaras de cafezinho, um hábito cotidiano em empresas e em escritórios onde era uma tradição a bandeja do cafezinho servido em xícaras. Tomar café dessa forma fazia parte de uma cultura empresarial. A ideia era colocar o signo da empresa nesse objeto simples e nela presente o tempo todo.

Mas, na terra do café, não havia nenhuma xícara adequada, suficientemente simples e bem dimensionada para se aplicar um simples "A" de Atlas. Desenhou-se uma xícara nova, individualizada e, em vez de imprimir o signo, optou-se por colocá-lo em alto relevo na asa, uma solução mais original. A própria xícara, a asa e o pires foram desenhados obedecendo a uma geometria rigorosa, considerando-se os fatores funcionais mínimos desse tipo de produto. Foi estimulante, na época, ver uma firma de elevadores preocupando-se com o design de suas próprias xícaras de cafezinho.

Mesa elástica tampo extensível
Forminform | Unilabor
São Paulo, 1960.



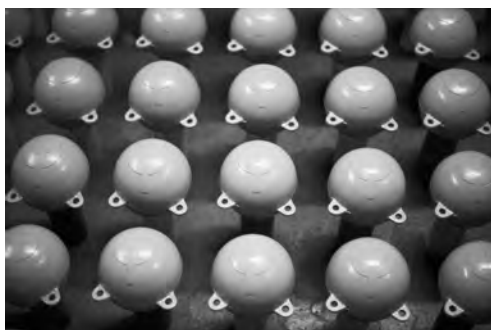
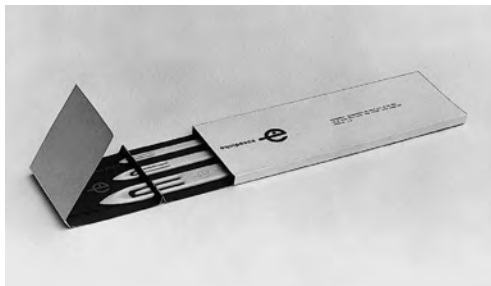
A mesa deveria ser dimensionada em função do número de usuários. Uma mesa de 1600 x 800 mm seria confortável para quatro pessoas e não seria adequada pra seis. Se a superfície fosse aumentada para 2400 x 800 mm (50% a mais de área), cada usuário teria uma confortável área de 800 x 400 mm. Essa foi a premissa básica para a definição de uma dimensão razoável, e a mesa foi desenvolvida sem o emprego de ferragens complicadas. Uma estrutura de madeira maciça, três tampos de madeira compensada folhada medindo 800 x 800 x 25 mm, com os topos encaixados e um tubo de aço de 25 mm foram os componentes básicos.

Apesar do nome **elástica**, a mesa deveria ser rígida e segura e também resistir ao chamado “exame por baixo do tampo”, ou seja, quando se olhassem os detalhes, eles deveriam ser tão bem executados quanto à própria superfície da mesa. Além disso, na hora em que se dissesse o preço da mesa, não deveria ser necessária uma cadeira para o comprador sentar. A nova mesa preencheu esses requisitos.

Equipamentos para pesca

Equipesca

Campinas, São Paulo, 1962.



Os trabalhos realizados para a Equipesca foram determinados por funções muito definidas: flutuadores, boias, redes de pesca e agulhas para consertos manuais das redes. Os flutuadores foram fabricados através de injeção por sopro, previstos na cor laranja que, teoricamente, os peixes não enxergam. As agulhas foram fabricadas em nylon injetado. Em ambos os produtos, procurou-se identificar a empresa através da aplicação de sua marca em alto-relevo.

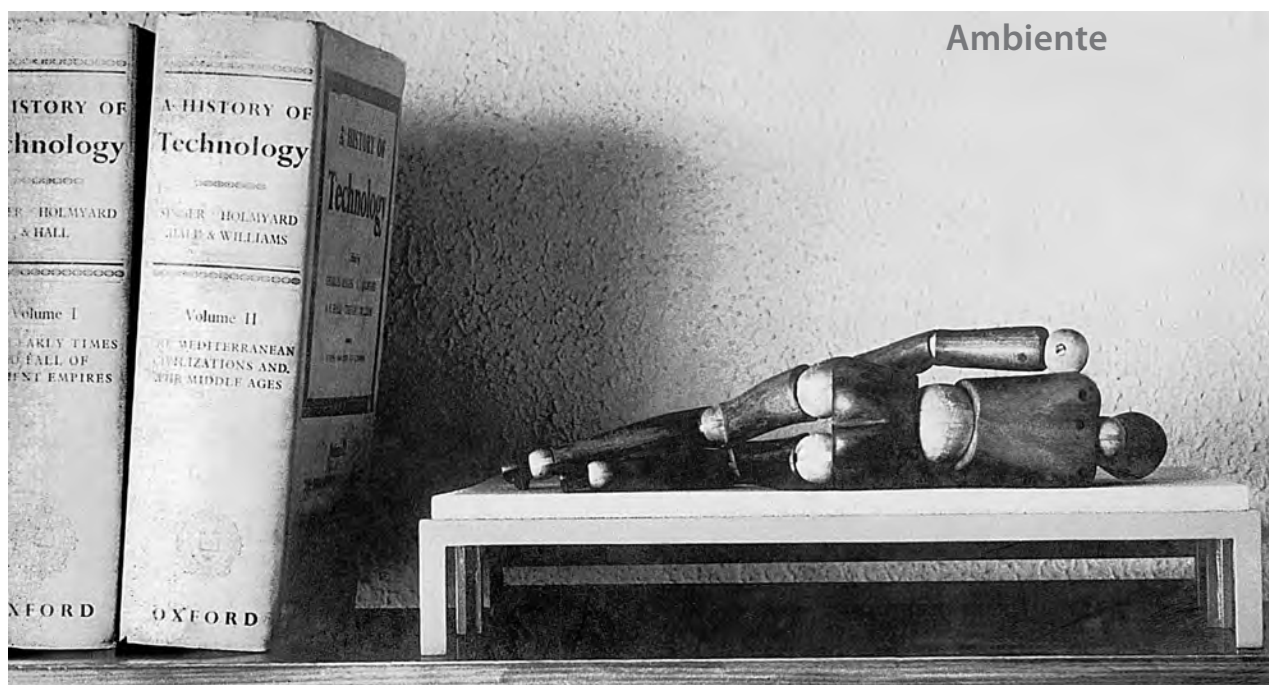
A Equipesca era uma empresa bastante atenta aos mínimos detalhes de seus produtos, de sua organização, de sua imagem corporativa e de sua função social.

Equipesca

A Equipesca foi a primeira empresa com a qual Bergmiller manteve um contato mais de acordo com suas ideias acerca de um projeto de médio e longo prazo. Considerava-a um modelo adequado de planejamento empresarial, criada a partir de uma análise sadia de mercado, iniciada com uma pergunta simples: do que este país precisa? A resposta foi muito objetiva: com um litoral imenso a pesca era sem dúvida uma vocação nacional. Talvez esse tenha sido seu primeiro entendimento do que seria um design nacional: um design que se voltasse para problemas e interesses do país, uma resposta tão simples quanto a de Decurtins relativa às questões da falência do moderno em arquitetura.



A Equipesca foi uma iniciativa realmente diferente. A contar da localização de um interesse, passou-se a um intenso trabalho de planejamento e de objetivação de um projeto de empresa, dos quais os produtos seriam a consequência, um percurso inverso ao que até então se havia apresentado como proposta. Se o assunto era pesca, seria necessário aprender com quem entendia disso e para tanto foram consultados e contratados técnicos japoneses. Posteriormente, a indústria cuidou da própria arquitetura, do maquinário, de sua identidade visual, dos produtos, embalagens, publicidade e tudo mais que se referisse à inserção de seus produtos no mercado. A Equipesca foi a primeira indústria brasileira que Bergmiller encontrou no país com um perfil inovador e moderno. Foi também uma empresa que serviu para a definição do que seria seu critério para o desenvolvimento de um design brasileiro: aquele que atendesse a demandas nacionais através de respostas aqui desenvolvidas.



Ambiente

Sofá-cama para casal.

Móveis Ambiente

Forminform, São Paulo, 1961.



Um móvel de dimensões compactas, mas no qual predominou a ideia de conforto. Tecnicamente a solução foi muito simples: duas estruturas de madeira maciça, sobrepostas e unidas por dobradiças, atendendo à dupla função, sofá e cama, sem a necessidade de esconder mecanismos desagradáveis. Talvez a transformação do sofá para cama requeresse uma pequena ginástica, mas a própria arrumação de uma cama também a requer. Como a cama seria usada apenas ocasionalmente, consideramos esse esforço aceitável.

A Ambiente, uma fábrica de móveis residenciais e de escritório, era uma das poucas indústrias brasileiras que apresentavam uma oferta de produtos contemporâneos, influenciados formalmente por móveis escandinavos e pela Knoll International.²¹ A empresa sempre manteve um ótimo relacionamento com arquitetos e decoradores. Na época, a própria profissão de designer era pouco conhecida, motivo pelo qual a Ambiente realizou um concurso dirigido exclusivamente a arquitetos, o Prêmio Ambiente, cujo tema era um sofá-cama para casal. Bergmiller diz:

Desenvolvi, com o arquiteto Joaquim Guedes,²² um projeto para o concurso. Ganhamos e pudemos acompanhar o produto até a sua fabricação. Observando a oferta de produtos similares, achamos que o que havia na época eram verdadeiros monstros nos quais importava mais o mecanismo que o conforto. Definimos um conceito essencial para um móvel de dupla função: sentar-se e deitar-se e que aparecesse discretamente na sala de estar. O produto era dirigido para uma clientela exigente, dentro da política comercial da Ambiente.

Foi um móvel projetado em uma época em que se valorizava o uso de madeiras nobres abundantes no país. Muitos viam nisso a afirmação de um suposto caráter brasileiro no design. Quarenta e cinco anos depois, e muitas ideias novas e esclarecimentos passados, o sofá-cama consegue conviver bem com seus similares do tempo do móvel moderno brasileiro. Mas, hoje, seu sistema construtivo, que empregava madeira maciça, deveria ser necessariamente revisto e adaptado. Mesmo considerando-se a qualidade e a durabilidade de um móvel assim fabricado, os chamados móveis duráveis, 'eternos', requerem muitas novas considerações.

Brown Boveri

Outro projeto interessante foi o conjunto de geradores desenvolvidos para a Brown Boveri, uma empresa suíça que instalou uma unidade em Osasco, São Paulo. Na Suíça, ela fabricava, além de geradores, eletrodomésticos, detalhe importante para explicar porque essa empresa tinha o hábito de trabalhar com designers. A Brown Boveri veio para o Brasil visando inserir-se no processo da industrialização brasileira das décadas de 1950–60, quando cresceu a demanda por energia e os grandes projetos nacionais visando ao aproveitamento dos recursos hídricos que ainda estavam em fase de projeto. Como sempre ocorreu e ainda ocorre no Brasil, mudanças de governo significam também mudanças de rumos e de prioridades e projetos de geração de energia exigem muitos anos de planejamento, muito tempo para a fabricação de componentes e para a construção de barragens. O ritmo de trabalho e os resultados econômicos das empresas envolvidas nesses projetos são bastante diferentes dos demais setores industriais. A Brown Boveri, nessa época, empregava algumas centenas de engenheiros, mão de obra qualificada e cara e, diante da perspectiva de ver seus projetos interrompidos, resolveu chamar Bergmiller e expor-lhe o problema. Pensava aproveitar sua infraestrutura e seus recursos humanos também na fabricação de pequenos geradores para uso em hospitais, supermercados, casas de espetáculo e também para a Petrobras e empresas semelhantes. Deve-se lembrar de que, nessa época, a energia era escassa no país. Os cortes de energia e seu racionamento têm um longo histórico no Brasil.

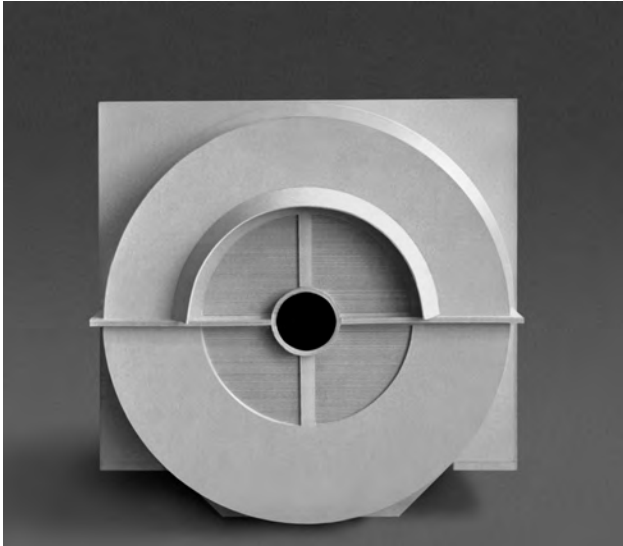
As formas de negociação nos grandes empreendimentos são sempre diferentes daquelas observadas em produtos de pequeno e médio porte. Para ganhar uma licitação ou uma concorrência pública muitas vezes contou mais o preço, o prazo e outras condições mais objetivas, como as características técnicas do projeto. Questões formais não entram em consideração, ainda que existam muitos aspectos em que o designer poderia e pode atuar como, por exemplo, nas salas de comando e painéis de controle. Mas o equipamento para uma usina hidrelétrica é inevitavelmente desenvolvido e fabricado sob medida. Não se trata de um produto de prateleira para pronta entrega. Já um gerador de pequeno ou médio porte pertence à categoria dos produtos seriados, podendo ser

vendido em lojas especializadas, podendo ser visto e testado pelo comprador. O cliente de um produto desse tipo sempre levará em consideração o preço e as características técnicas como fatores prioritários em sua decisão de compra, mas a forma e a apresentação do produto podem ter uma influência significativa nesse momento. Essa era a opinião dos diretores da Brown Boveri, um conceito com o qual Bergmiller concordava integralmente.

Seu trabalho portanto foi o design de uma carcaça para a máquina e sua união com o motor a diesel. Um gerador nada tem a esconder ou disfarçar, como qualquer outro produto que se projete. Mas o gerador pode ser visto como um produto em que a técnica é quase absoluta e, por isso, sua forma é fascinante, simples e objetiva. Mas necessita de um tipo de envoltório que garanta proteção e segurança. A orientação passada aos engenheiros foi a de adotar o mesmo raciocínio por meio do qual se havia solucionado o funcionamento da máquina e nada mais; nada que não tivesse uma justificativa. Os engenheiros não deveriam tentar fazer algo a mais; ninguém deveria, em princípio, fazer nada além do necessário. A tentativa de fazer alguma coisa ‘bonita’ em um produto técnico não seria, e não é, um comportamento adequado. A caixa correta e direta é em si uma solução adequada.

Hoje é frequente vermos produtos técnicos com intenções formais e estéticas variadas. Na verdade, o que ocorre é que a diferenciação tecnológica entre eles tornou-se pequena. Os componentes eletroeletrônicos são praticamente os mesmos, e as diferenciações epidérmicas dos produtos tornaram-se mais frequentes. Relógios e computadores transparentes, por exemplo tornaram-se comuns. Mas, mesmo aceitando que os produtos precisem diferenciar-se, é importante assinalar que, afinal, essa diferenciação nada acrescenta à sua funcionalidade e, na verdade, muitas vezes significa acréscimos ao preço final do produto. De acordo com Bergmiller, ainda seria melhor enfrentar esses problemas como designer, mas também “com a cabeça de um bom engenheiro”. A convivência com os engenheiros da Brown Boveri foi harmônica e produtiva, durando cerca de um ano.

Geradores elétricos
Brown Boveri
Osasco, São Paulo, 1964.



A empresa fabricava no Brasil geradores de grande potência e tinha o governo como maior cliente. Na época havia precariedade no fornecimento de energia e eram frequentes seus cortes. A Brown Boveri resolveu investir também em geradores de média e pequena capacidade, para um mercado formado pelo comércio, indústria, casas de show, cinemas, hospitais e outras atividades atingidas pelos cortes de energia. Na fabricação de geradores predominam conceitos da engenharia, porém, numa oferta desse tipo, a empresa considerou que a escolha do cliente levaria também em conta a aparência do produto. Por isso resolveu contratar um designer para cuidar de sua forma externa.

A comunicação com engenheiros num trabalho desse tipo é fácil. Não se perdia tempo em considerações e

discussões subjetivas. Nesses projetos os dois lados podem aprender um com o outro, respeitando as responsabilidades de cada um. Existem projetos em que o designer domina o conhecimento técnico e assume a responsabilidade. Em outras ocasiões e circunstâncias, essa responsabilidade será outra, mas todos os fatores de uso de um produto podem e devem ser analisados a partir de seus critérios. Quanto maior for a presença de interfaces de uso em um produto, maior será a responsabilidade do designer no desenvolvimento de seu projeto.

O trabalho com a Brown Boveri resultou em uma série de geradores que se integraram com sucesso no mercado. A empresa era uma multinacional, habituada a trabalhar com consultorias e com a presença de especialistas, neste caso específico, um designer.

A relação com a D.F. Vasconcellos foi outro bom exemplo de trabalho desenvolvido para produtos de natureza essencialmente técnica. A empresa tinha ainda, como muitas no Brasil, uma estrutura centralizada. O diretor-presidente era seu proprietário principal e centralizava as decisões na empresa. Doutor Décio Fernandes de Vasconcellos era um homem sensível e criativo, que reagia muito bem a projetos inovadores. Era um *self-made man*. A empresa apresentava-se como a primeira especializada em ótica e mecânica de alta precisão no hemisfério sul o que evidenciava suas intenções de se constituir em uma indústria de referência. Fabricou binóculos, teodolitos, microscópios, uma máquina fotográfica tipo box, um espelho de aumento para uso pessoal e também um brinquedo ótico de grande sucesso na época. Mais tarde, a empresa fabricou autopeças. Em seu Departamento de Engenharia, trabalhavam engenheiros vindos da Zeiss, da Alemanha. O Dr. Décio era um empresário brasileiro clássico e centralizador: todas as decisões passavam por sua mesa.

Bergmiller desenvolveu para a empresa um novo espelho com luz. Esse tipo de espelho servia para usos diversos, como fazer a barba ou para aplicações cosméticas. O projeto mostrou para Bergmiller a importância de se apresentar um modelo tridimensional, algo que facilitasse a comunicação do projeto com o cliente. O espelho foi apresentado em uma versão formal e funcional, quase um protótipo, o que impressionou muito bem o Dr. Décio que o aprovou integralmente. Outros trabalhos foram então agendados como um projetor de slides, um microscópio escolar e, um sistema de embalagens para carburadores de automóvel e peças de reposição. A D.F. Vasconcellos fabricava carburadores para todos os veículos produzidos no Brasil. Eram centenas de peças diferentes, e o problema era encontrar uma solução racional que facilitasse sua identificação e, acima de tudo, uma embalagem que valorizasse o produto em uma época em que era frequente a pergunta:

“Quer peça nacional ou importada?”

Em relação ao espelho com luz, outras conclusões puderam ser tiradas, entre elas a necessidade de se acompanhar um projeto até a sua fabricação, se possível até a sua comercialização. O espelho entrou em fabricação alguns anos depois, e os técnicos da empresa fizeram modificações sem consultar Bergmiller, que considera a versão comercializada equivocada em seus detalhes. Mas, outro aprendizado resultou desse projeto. Se era necessária a apresentação de modelos tridimensionais e se não havia, na época, pessoas especializadas e confiáveis nesse tipo de trabalho, era preciso criar uma forma de representação que possibilitasse uma autonomia em relação a terceiros. Bergmiller desenvolveu então um método de representação para realizar modelos dentro do próprio escritório, fossem em escala ou em verdadeira grandeza, trabalhando apenas com papel, papelão e cola. Com esse método realizou modelos e maquetes de máquinas, instrumentos, geladeiras, móveis, etc. Mesmo quando já dispunha de uma infraestrutura mais apropriada, Bergmiller ainda desenvolvia as primeiras concepções de seus projetos valendo-se desse processo.

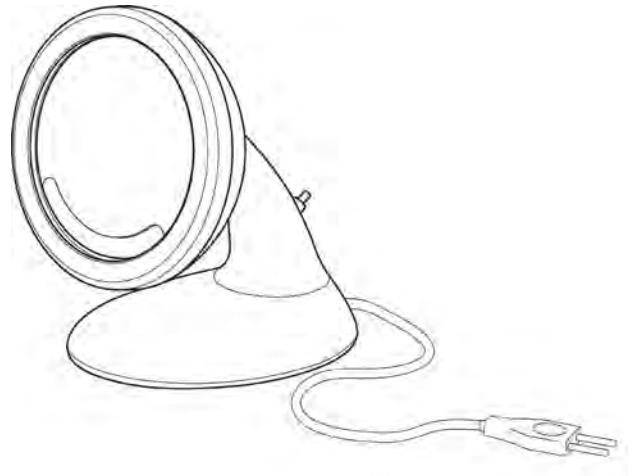
As maquetes e modelos em papel, papelão e cola eram, de certa forma, mais abstratas que um modelo mais elaborado que utilizasse outros materiais, mas serviam perfeitamente a uma comunicação preliminar do conceito do projeto e serviam ainda muito bem para uma primeira avaliação interna, dentro do escritório, desse conceito. Lembro-me bem do aprendizado, como estagiário de Bergmiller, das diferenciações e das linguagens específicas de maquetes, modelos e protótipos. Esse tipo de representação, pode-se dizer, foi uma marca registrada de Bergmiller e de seus alunos mais próximos na ESDI.

Durante o desenvolvimento do projeto de uma máquina fotográfica de 35 mm, o Dr. Décio fez uma visita ao Japão e voltou desestimulado diante da comparação

Espelho com luz

que pôde fazer entre o desenvolvimento tecnológico dos dois países. Vale lembrar que a própria indústria alemã, especialista e pioneira na época, perdeu para o Japão grande parte do mercado internacional nessa área. Posteriormente reagiu, sempre através de altos investimentos em pesquisa tecnológica, e essa competição perdurou até o advento das máquinas digitais, outra tecnologia que mudou radicalmente o panorama da fotografia. A empresa modificou, na época, o seu perfil, pois seu proprietário percebeu a dificuldade em permanecer nessa concorrência sem altos investimentos em pesquisa. Esse fato, independentemente dos problemas normais de uma empresa familiar no Brasil, evidenciou algo em especial: os projetos de industrialização acelerada, baseados em queima de etapas, apresentavam grandes limitações. O problema não reside apenas na escassez de recursos destinados à pesquisa e ao desenvolvimento tecnológico. Em relação a outros países, ainda que sua industrialização fosse um processo relativamente recente, era o caso da Alemanha e do Japão, devia-se observar a continuidade de seus projetos, sua consistência capaz de possibilitar inclusive uma retomada positiva depois dos desastres da Segunda Guerra Mundial.

Os projetos nacionais no Brasil sempre favoreceram e incentivaram a absorção de tecnologia. Porém os investimentos eram muito reduzidos em relação a esses outros países e, em determinada etapa do percurso da substituição de importações surgiam, no mínimo, dois problemas: em primeiro lugar a dificuldade em, após a absorção de determinados conhecimentos tecnológicos, dar prosseguimento ao seu desenvolvimento de forma criativa e autônoma; em segundo lugar, ter a garantia de que os produtos fabricados tivessem uma demanda real de mercado em um país onde a distribuição de renda era oposta ao desenvolvimento de um mercado interno que garantisse a própria sobrevivência. As lições aprendidas na D.F. Vasconcellos foram muito além do design.

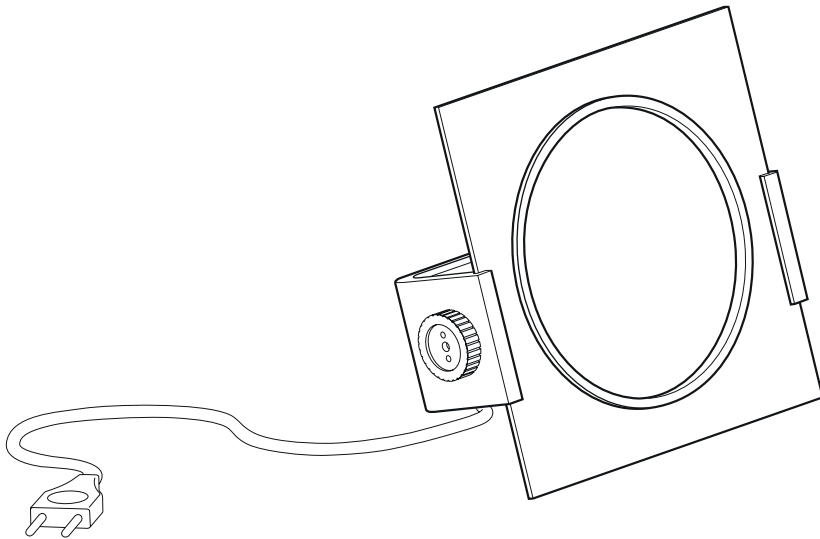


O produto fabricado, pela natureza de sua função, era complexo demais, resultando em custos elevados na fabricação. Buscava-se uma solução econômica, sem perder qualidade, uma proposição clássica do design.

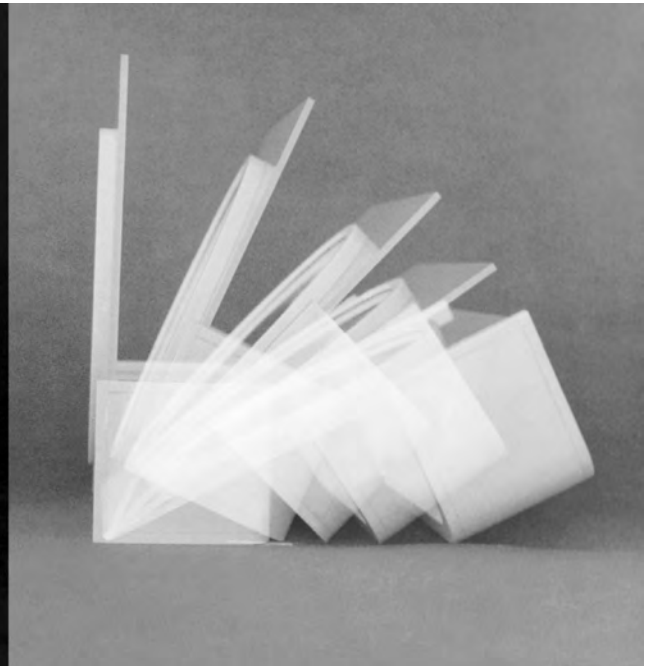
O espelho fabricado tinha vários componentes: espelho côncavo com abertura fosca em forma de U para passagem da luz, moldura e refletor em chapa de aço estampada, base em alumínio fundido com acabamento inferior em borracha injetada, conexão entre refletor e base com possibilidade de ajustar os ângulos do espelho, bocal com lâmpada preso a um suporte no interior do refletor, interruptor, tomada de força, fiação interna e cabo com pino para ligação na rede elétrica.

Seu manuseio era difícil e desconfortável por sua forma e pelo peso; o refletor esquentava em demasia, dificultando qualquer ajuste; a iluminação era direcionada de baixo para cima, projetando sombras duras no rosto do usuário; o produto não apresentava nenhuma harmonia formal com objetos similares presentes no banheiro e em usos cosméticos.

Espelho com luz
DF Vasconcellos S.A.
São Paulo, 1959.



Propôs-se um espelho côncavo, preso por uma moldura fina, aplicada em uma chapa de acrílico fosco. Um arco de plástico abraçaria a chapa de acrílico, podendo deslizar pra cima e para baixo, possibilitando desse modo uma regulagem de ângulo. Integraram-se o bocal da lâmpada, o interruptor, a tomada e o cabo elétrico com pino através de uma fixação no arco de plástico por um parafuso. Chegou-se a um produto de fácil manuseio e que podia também ser pendurado em paredes. A lâmpada, livre de qualquer fechamento, podia permanecer acesa e ventilada, sem aquecimento excessivo, e a difusão da luz através do acrílico fosco permitia uma luz sem sombras.



A aparência geral do produto era discreta e coerente com produtos de mesma natureza. Além disso, era possível embalar compactamente o novo espelho.

Foi uma solução feliz que apresentou uma grande redução de componentes e de processos complexos de fabricação. A nova proposta correspondeu melhor às exigências e expectativas do produto.

Na década de 1960, Bergmiller trabalhou para a Coretron, fabricante de aparelhos e instrumentos para as áreas médica e científica, com ênfase na cardiologia que, na época, encontrava novos métodos para detectar a origem das doenças, sua prevenção e, até mesmo, novas formas de intervenções cirúrgicas. Talvez não fosse apropriado chamar a Coretron de uma indústria. Na verdade, ela parecia muito mais um laboratório no qual atuavam engenheiros eletrônicos, físicos, médicos e, às vezes, até designers. Mas era um empreendimento avançado e idealista sem dúvida. Segundo Bergmiller, poderia até ser vista como uma atitude “fanática, sentindo-se seus participantes muito realizados em atuar nesse processo de novos avanços na medicina”.

O principal titular da empresa era Adolfo Leirner,²³ filho de um industrial têxtil de São Paulo, que queria montar a própria empresa, com suas próprias ideias. Sua família também era muito conhecida em São Paulo, no campo das artes plásticas: o pai como um mecenas, a mãe como escultora, o irmão e a irmã como artistas plásticos atuantes. Bergmiller diz:

Acho que esse ambiente amplo, a convivência com os meios culturais e industriais, levou o jovem Adolfo a formar uma equipe de trabalho interessante e do melhor gabarito. Pelo fato de até médicos cardiologistas participarem do projeto, os instrumentos e aparelhos eram usados e testados na prática, havendo assim um retorno quase imediato de informações.

Alexandre Wollner era amigo da família Leirner e criou a identidade visual da empresa. Ao mesmo tempo, alertou para a necessidade de se prestar atenção ao design dos produtos. Bergmiller foi chamado, passando a ser responsável por esse trabalho.

O doutor Adib Jatene²⁴ voltara há pouco tempo dos Estados Unidos e entusiasmado com a alta tecnologia que lá observara, mas ao mesmo tempo ciente das limitações brasileiras na área, desenvolveu um coração artificial, um aparelho relativamente simples, quase uma bomba que substituiu o coração durante as cirurgias. Chamava-o de aparelho de circulação extracorporeal. Esse aparelho podia inclusive ser acionado manualmente em casos de falta de energia. “É uma necessidade nossa, um problema típico nosso e de outros países em desenvolvimento”, foi dito então. Imaginava-se inclusive a possibilidade de exportação do produto para países de condições econômicas e técnicas semelhantes ao Brasil. O doutor Jatene usou seu aparelho em muitas cirurgias, e a Coretron achou que seria conveniente detectar e resolver suas questões de design antes de industrializá-lo. Foi assim que Bergmiller vestiu-se de médico e participou de diversas cirurgias do coração, observando o uso do coração artificial. Desenvolveu ainda diversos aparelhos para laboratórios de análise clínica na área da cardiologia. A Coretron foi posteriormente incorporada à Universidade de São Paulo, e o engenheiro Adolfo Leirner acabou estudando medicina e praticando essa profissão com sucesso.

Aparelhos para cardiologia

Coretron

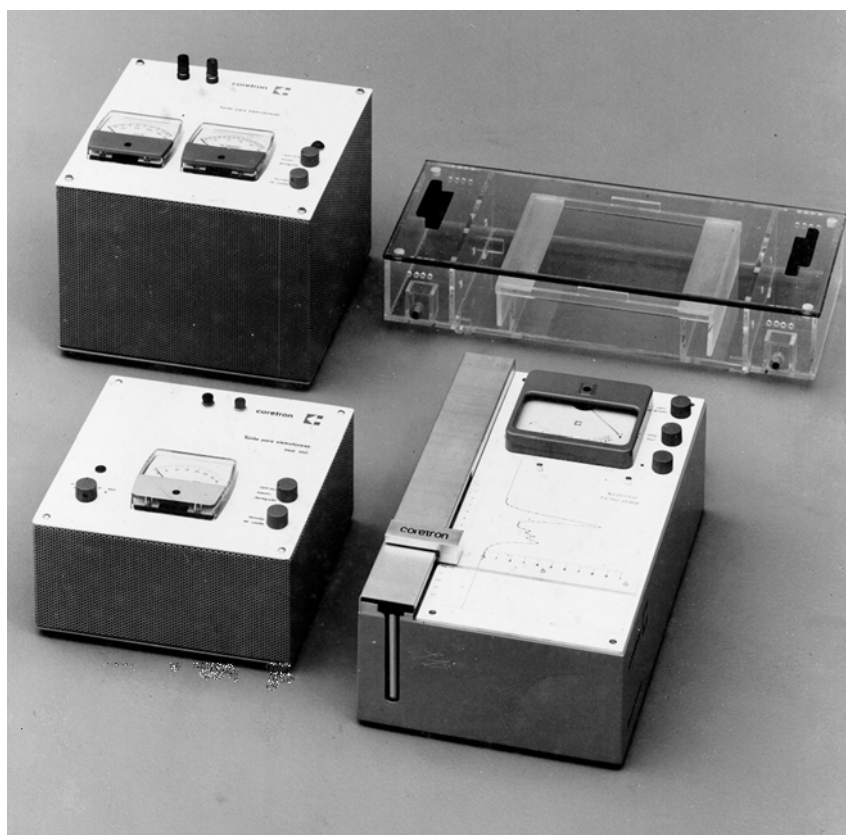
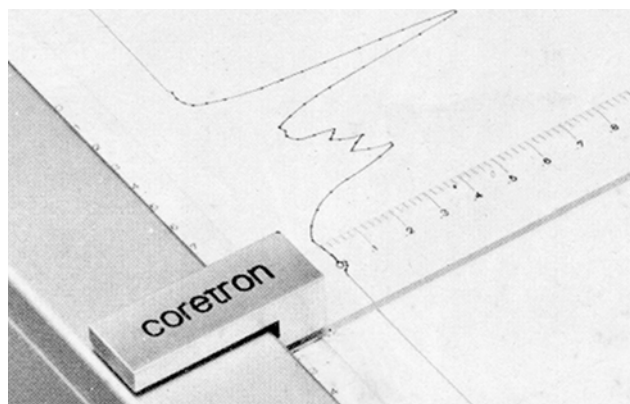
São Paulo, 1960/67.

Colaborador: Freddy van Camp

A Coretron, uma empresa formada por especialistas das áreas de medicina, engenharia eletrônica, ótica e bioquímica, definiu o objetivo de fabricar instrumentos e aparelhos para fins médicos e científicos em função da dificuldade existente na época para a importação desses produtos. Alexandre Wollner, quando criou sua identidade visual, chamou a atenção para a necessidade de se resolver adequadamente os problemas de design dos produtos. Um produto dessa natureza deveria impressionar bem o paciente, transmitindo-lhe tranquilidade e confiança e, por outro lado, o médico deveria ter um aparelho de uso fácil e de leitura segura. Eram exigências mínimas, básicas, problemas de design.

Os aparelhos da Coretron foram fabricados em pequenas séries, com suas caixas executadas em um processo semiartesanal, sem a necessidade de investimentos caros em ferramental. Os acabamentos eram sua própria caracterização: pintura cinza clara para o corpo da caixa e branca para os painéis de comando. A ênfase do projeto foi na ordenação e identificação dos elementos de controle e manejo e nos instrumentos de leitura que eram componentes disponíveis no mercado.

O grupo responsável pelo empreendimento da Coretron poderia ser considerado não apenas pioneiro no Brasil em sua área como também idealista. A empresa foi um ambiente de trabalho bastante agradável para um designer que, por natureza, também se considerava idealista.



design frio x design quente: um problema real?

Todos esses projetos iniciais tinham uma predominância muito evidente de fatores técnicos e funcionais. Não eram projetos em que as questões relativas aos aspectos formais estivessem em primeiro plano. Poder-se-ia dizer corretamente que eram projetos totalmente enquadrados em um ideário tipicamente ulmiano. Porém, já se discutiam as questões relativas a uma forma nacional, as quais envolviam opiniões que, muitas vezes, adotavam critérios mais emocionais e pessoais do que objetivos. Não eram diferentes em sua essência das questões que propunham um antagonismo entre o que seria um design frio e um design quente. A esse propósito vale lembrar a definição de Charles Jencks²⁵ sobre o design oriundo de Ulm, “com seus detalhes friamente ascéticos”. Determinados setores da mídia, quando nela ainda existiam críticos de arte, desenvolviam ideias relativas a uma forma nacional, inspirada em valores estéticos autóctones, em um raro exercício de imprecisão na medida em que tal definição demandaria mais que algumas crônicas estabelecidas em torno de alguns arquétipos formais. Falava-se também em valorização do artesanato, na impossibilidade de uma competição bem sucedida com um design multinacional e outros argumentos semelhantes. Essa foi uma das grandes questões discutidas durante a crise de 1968, na ESDI. Alguns anos depois, Aloísio Magalhães desenvolveria esse assunto com maior clareza e na sua forma empírica de trabalhar chegaria a propostas realmente novas e criativas sobre um caráter nacional.

Mas essa questão não foi estritamente brasileira. A importação de padrões culturais, de formas de outras culturas, não era um fenômeno novo e, menos ainda, algo que acontecesse apenas no sentido do mais rico para o mais pobre, do desenvolvido para o subdesenvolvido. O fenômeno mais conhecido é a emigração das ideias e dos professores da Bauhaus para os Estados Unidos, gerando toda sorte de controvérsias e debates, até mesmo de baixo nível, com consequências visíveis até há pouco tempo. Mas para nós sempre foram citados

alguns exemplos de autonomia a ser seguidos, entre eles o do design italiano, visto por muitos como um exercício de autonomia diante de imperialismos externos ou imposições de multinacionais. Queria-se entender o design italiano, talvez a própria Itália, como semelhante a nós quando, na verdade, as diferenças eram muito maiores que as semelhanças. O temperamento latino e a simpatia não seriam suficientes para nos tornar semelhantes. Porém há, de fato, muito que aprender com os italianos, desde que não nos atenhamos aos aspectos epidérmicos do design.

Maldonado escreveu, em *O Desenho industrial reconsiderado*, retomando esse confronto, entre um design frio e um design quente, talvez uma versão melancólica de um debate que envolveu personalidades de porte do *design moderno*. O sentido dessa proposição tornava-se mais claro ao se verificar que se definia como um design frio, e também inumano, aquele desenvolvido para uma produção industrial de grande escala e como design quente e humano, aquele que objetivaria uma fruição artística e cultural, com aspectos produtivos de menor sentido quantitativo. O design italiano certamente apresenta uma questão de grande interesse para a discussão dessa dicotomia estabelecida pela historiografia ortodoxa e evidencia que o exame das diversas contradições que se estabeleceram ao longo do desenvolvimento dessa atividade é mais importante que estabelecer critérios e juízos rígidos a respeito de racionalidade ou irracionalidade no *design moderno*.

De acordo com uma opinião insuspeita por sua própria origem, o design italiano apresenta, ao contrário do alemão, uma notável capacidade de produzir conscientemente um grande número de contradições de variadas naturezas. Há uma grande riqueza de debates e de proposições críticas e, na comparação correspondente com o design alemão, poderia ser difícil avaliá-los. Mas, certamente o debate na Itália é mais amplo e, ao mesmo tempo, menos consistente. Ocorre que na própria formação política do Estado moderno italiano e alemão

existem grandes diferenças. Não há, na Itália, a busca, talvez não existisse nem sequer essa possibilidade, de uma unidade como a que foi projetada na Alemanha. Não há também um sentido religioso muito claro, como o estabelecido pela reforma luterana, e nem um sentido mais barroco que poderia ser atribuído, em parte, às ideias da contrarreforma como se verificou na Áustria, na Espanha, em Portugal e nas colônias ibéricas. O barroco tem um sentido próprio e autônomo na Itália e muitas das características da arte, da arquitetura e do design italianos derivam dessa autonomia em relação a pensamentos que se poderiam interpretar como jesuíticos ou luteranos. Em outras palavras, por paradoxal que possa parecer, a Itália apresenta, mesmo depois de unificada e reformada pela movimentação política piemontesa da segunda metade do século XIX, um sentido formal muito mais pagão que religioso em sua arte, já presente até mesmo no período mais alto da Renascença. Assim, não é de se estranhar que Renato De Fusco aponte, além da riqueza ampla do debate crítico, outros aspectos contraditórios contidos no design italiano, como o seu caráter elitista, a permanente tensão entre artesanato e indústria ao lado de sua produtiva convivência, a hipertrofia estética vista como um empenho social, como uma manifestação cultural própria convivendo ao lado de uma enorme divergência entre o que se poderia chamar de uma cultura do design e uma cultura pública. Diante desse quadro, seria de se esperar que os quatro principais momentos de ação do design — o projeto, a produção, a comercialização e o consumo — se apresentassem de forma autônoma ou mesmo separada. Se isso não ocorre, sua razão, ainda segundo De Fusco, deve-se ao caráter de exceção, de experimentalismo, de inovação contínua que nele se verifica, o que admitirá, de forma completamente diferente da que se poderia observar em outros países, a convergência desses quatro momentos, sem os quais o design dificilmente pode existir.

As características apontadas por De Fusco, poderíamos acrescentar outros aspectos interessantes a respeito do design italiano. Um deles é o individualismo que pode inclusive ser identificado a partir da ausência de instituições de ensino estruturadas programaticamente como as que existiram na Alemanha, na Inglaterra ou mesmo na Áustria. Talvez por esse motivo, entre outros, torna-se complexa a tarefa de definir uma história mais linear do design italiano dada a impossibilidade de

se estabelecer sua periodização rígida, ou sequer uma cronologia pontual. Mas o design italiano apresenta um grau de riqueza que não permite também a construção de sua análise apenas a partir de contribuições de designers ou de indústrias individualizadas, de eventos descontínuos, de considerações teóricas isoladas, de produtos em si mesmos.

Durante muitos anos a revista *Ottagono* publicou um bom número de ensaios, de excelente nível, que em sua maioria apresentavam títulos ou subtítulos como *Per una storia del design italiano* e outros de mesmo sentido. A dificuldade de se estabelecer uma história mais linear evidenciava-se nesses artigos, e talvez derive desse fenômeno um paradoxo apenas aparente: o ótimo trabalho desses historiadores, nem sempre formais ou nem sempre devidamente qualificados, segundo padrões mais ortodoxos. Isso pode conduzir a distorções, mas, por outro lado, admite o surgimento de maior variedade de versões, interpretações e opiniões, mais condizente, como forma de debate, com a própria natureza do fenômeno em questão. No caso específico do design e da arquitetura, verifica-se inclusive uma extraordinária coerência entre o que se pratica e o que se elege como referência de análise, fator que, sem dúvida, contribui para o permanente vigor demonstrado pela argumentação crítica e histórica italiana.

É exatamente em uma dessas contribuições publicadas por *Ottagono*, que se pode encontrar uma importante confrontação de opiniões sobre o design italiano, citada por Vittorio Gregotti.²⁶ A questão situa-se na década de 1930, o que indica que as preocupações com o que se poderia interpretar como um design frio datam aproximadamente dessa época. Gregotti contrapõe duas opiniões. Uma, de Edoardo Persico,²⁷ que escreveu: *Os sorrisos e a indignação dos homens de bom gosto, dos senhores intelectuais, dos arquitetos neoclássicos eram previstos; a sala 130 na mostra de Monza, com seus cilindros negros, com suas vitrines iluminadas por uma luz sóbria, são coisas que se referem muito ao gosto da máquina. O que querem fazer ao misturar a máquina com a arte?...Na sala 130 o gosto pela máquina é intimamente ligado ao estilo das coisas, à sua mais alta destinação intelectual. Pode-se lembrar de um submarino, de altos fornos ou de motores elétricos, e é necessário convir que tudo é próprio de um espírito novo que criou essa sala: não um pretexto novo.*

A segunda opinião era de Ugo Ogetti,²⁸ que escreveu a respeito do mesmo tema:

Primeiro a químera democrática, depois a pobreza foram trazidas para humilhar as artes decorativas, e não foi suficiente. Quantas mostras mais exibirão modestos e rústicos móveis, pensados com a melhor das intenções pelos arquitetos burgueses, para as casas dos operários, dos funcionários e dos empregados? Sabemos, a prática o comprova e seria muito útil que constasse de seus programas de trabalho, uma verdade eterna, qual seja, que a burguesia, a pequena burguesia, operários, funcionários, sempre desejaram e sempre desejarão imitar, até nos móveis, a classe que socialmente se coloca ou parece se colocar, num nível acima deles e que lhes serve de modelo. Mas na Europa se vive, há mais de cem anos, a ilusão de mudar de uma vez por todas o homem segundo esses santos princípios: mais que fraternité, liberté, égalité, a equidade finalmente chega à arte, com a ajuda da pobreza universal, pretendendo tornar todos humildes e derrubar aquilo que está em cima o que, sabemos, é um modo de derrubar a inteligência e o gosto.

A polêmica na Itália poderia parecer igual a de outros países europeus. Porém, tinha características próprias. A tese de Persico não difere essencialmente de ideias semelhantes enunciadas na Europa. Gregotti chamou-a de “orgulho da modéstia”. Chamou, por outro lado, a tese de Ogetti de “luxo necessário”. E o fez apropriadamente, pois sua clareza, situada entre a ingenuidade e a arrogância, era inusitada no resto da Europa. Não se tratava sequer de um atendimento necessário do gosto burguês, como se observara na Wiener Werkstätte, movida pelo brilhante pragmatismo de Joseph Hoffmann,²⁹ que ainda assim continha elementos reformistas que imaginavam a possibilidade de um orgulho burguês ou de um orgulho operário transpostos para seus universos materiais. A ideia de Ogetti é clara: a burguesia é irrecorivelmente submissa aos padrões da classe da qual ocupou ou queria ocupar o lugar.

Mas por que toda essa preocupação com o design italiano? Acostumamo-nos à ideia de que houve a importação de um modelo de ensino no Brasil e com isso criamos uma grande quantidade de mitologias e alguns conceitos críticos mais fundamentados. Mas é importante repetir que importações de ideias e modelos não são raras em design e não são necessariamente prejudiciais ao seu desenvolvimento. Provavelmente, como foi dito acima, o processo mais co-

nhecido foi a relação estabelecida entre a Bauhaus e os Estados Unidos, não apenas com a apropriação das ideias, mas também com a imigração de professores alemães, austríacos, escandinavos, que estruturaram escolas e ideias em um país até então muito mais caracterizado pela formação de profissionais em grandes escritórios dirigidos por personalidades individuais, em uma relação típica de mestre e aprendiz. A polêmica estabelecida não foi pequena e são famosas as argumentações de nível duvidoso entre Gropius e Frank Lloyd Wright. O nacionalismo norte-americano em design e arquitetura exacerbou-se diante da súbita inserção em seu cenário interno de conceitos trazidos de fora, inicialmente por uma elite internacionalizada, ligada ao desenvolvimento do MoMA, de Nova York.

No caso do design italiano, um dos principais influxos de racionalidade veio de uma autêntica tradução da ideologia da HfG-Ulm. Muitos italianos foram a Ulm, nas décadas de 1950–60, talvez devido à deficiência crônica do ensino específico do design em seu próprio país. Entre eles encontravam-se Rodolfo Bonetto,³⁰ único designer italiano a ministrar um curso regular de projeto na Escola, além de diversos alunos, como Giovanni Anceschi³¹ que, em 1987, escreveu em *Ulm e l'Italia*: “Dramatizando-se um pouco, é quase possível se afirmar que Ulm exerceu para a Itália um papel semelhante ao exercido pela Bauhaus para os Estados Unidos.” E nessa curiosa frase tudo está presente: a influência do racionalismo radical e crítico de Ulm, a capacidade italiana de, a exemplo dos Estados Unidos, absorver e transformar tal racionalismo em expressão própria mas, inevitavelmente, dramatizando-se ainda que apenas um pouco, nas palavras do contido Anceschi.

Mas as influências de Ulm não ficaram restritas à Itália. Gui Bonsiepe aponta pelo menos três outros países, Brasil, Chile e Índia, como locais onde a influência da Escola contribuiu, no mínimo, para um debate novo relativo aos conceitos de ensino do design e é interessante notar que o processo de internacionalização, que em certo sentido antecipa a ideologia da globalização, não tem, ao contrário desta, sua discussão centrada em uma argumentação apenas mercantilista. A transposição da ideia Ulm para o Brasil apresentou diversas faces. Mas, ao contrário do que ocorreu na Itália, o debate aqui foi pouco produtivo. Aceitou-se ou não a proposição e nem sempre por motivos muito claros. Restrita ao âmbito de uma escola, a ESDI, pois as demais não apresentaram propostas que não fossem nela referenciadas, seja a favor ou contra, até pela burocratização imposta por um currículo mí-

nimo oficial, o debate não foi além de uma demarcação territorial. Substituiu-se a questão quente e frio por nacional e importado, mas dava-se a esses pseudoconceitos as mesmas caracterizações: a um design importado corresponderia algo mais frio, mais técnico; ao nacional corresponderia alguma coisa mais quente, mais nossa, mais autêntica. Mitologias foram transformadas em parâmetros, de ambos os lados da discussão, e assim, chegou-se a pouca coisa como conclusão. Mas o debate, dentro na ESDI, foi rico e interessante, e pelo menos duas personalidades de peso dele emergiram: Aloísio Magalhães e Karl Heinz Bergmiller.

O mais curioso da questão entre um design frio e um design quente é a tentativa de travesti-la como novidade que, caso exista, não se encontra propriamente em um problema já presente desde o advento da produção industrial. Na verdade, qualquer design pré-industrial poderia ser chamado de quente, se é que isso teria alguma importância. A mídia e, posteriormente, a academia conferiram a essa suposta nova face de um antigo debate, proporções diferentes. Por um lado vulgarizou-se o debate, o que poderia ser positivo, se os argumentos apresentados fossem esclarecedores a respeito, por exemplo, dos sucessivos fracassos e desenganos da produção industrial de massa servir como elemento de desenvolvimento democrático ou a respeito de possibilidades de uma ordenação produtiva diferente conduzir a formas de trabalho menos alienantes, mais participativas e, consequentemente, menos autoritárias. A argumentação apresentada não passa nem perto disso, mantendo-se no plano de uma discussão esteticamente vazia, limitada à simples diferenciação formal e epidérmica dos produtos. Por outro lado, na academia, tenta-se dar a esse debate, aberto na mídia, um sentido teórico respeitável, o que se configura como tarefa árdua diante da distância estabelecida, ao longo do século XX, entre o ensino e o setor produtivo, assim como entre o design e a filosofia. Diante dessas circunstâncias é forçoso concluir que a academia se encontra em situação mais difícil, até mesmo porque os pressupostos originais do ensino do design não foram estabelecidos de acordo com os padrões acadêmicos formais. Não é portanto sem motivo que algumas das principais correntes defensoras de um design quente se encontrem exatamente na academia, reivindicando um tipo de ensino calcado nas antigas corporações de mestres e aprendizes, mas também limitando suas argumentações a aspectos formalistas, ou sentimentais, que as equiparam e aproximam da mídia, criando uma fascinação mútua baseada nas próprias superficialidades e falsos rigores.

As questões ligadas aos primeiros trabalhos desenvolvidos por Bergmiller no Brasil trazem, além das características formais, outro aspecto interessante que também não se limita a referências tipicamente brasileiras. É um problema que existiu e permanece em diversos países e que, nos últimos anos, adquiriu características diferentes diante da chamada globalização econômica: as relações entre *marketing* e design. O *marketing* no Brasil sempre foi desenvolvido fora da empresa, por departamentos ou pessoas que tinham grande autonomia dentro delas, o que muitas vezes causava problemas. Seus conceitos eram também, com frequência, trazidos de fora e, não raramente, eram mais estereótipos do que resultados de pesquisas sociais e de mercado. Vícios profissionais e empirismo excessivo conduziam a uma grande confusão entre *marketing* e vendas. As conclusões eram quase sempre resultados das opiniões pessoais, refletindo preconceitos e opiniões isoladas.

Mas não era incomum também na Alemanha o mesmo comportamento. Bergmiller narra o caso de uma luminária de mesa, projetada ainda para o Ateliê Max Bill, que, segundo os responsáveis pela aceitação ou não do produto, não seria identificada como uma luminária pelos consumidores. Era uma firma habituada a fabricar abajures. Não achava viável investir em um produto radicalmente diferente do que fabricava. De todo modo, a relação do designer com a empresa deveria sempre ser mais bem desenvolvida para evitar esses confrontos. Na verdade, o *marketing* tem uma relação negativa visceral com o novo quando é estabelecido apenas a partir de um critério de vendas. A partir desse ideário, ele se transforma em uma força considerável na empresa, contrária à inovação e bastante conservadora.

Mas discutir o trabalho com a empresa é essencial. Falta de maturidade pode conduzir ao confronto, o que não leva a nada. Além da disposição para a discussão, é preciso ser convincente e, nesse aspecto, duas pessoas foram muito marcantes para Bergmiller por demonstrarem muita competência para isso: Ruben Martins e Aloísio Magalhães.

O caso da Gelomatic é bastante ilustrativo dessa fase. As geladeiras tinham até então cantos arredondados, sem arestas vivas, resultado não apenas de conceitos formais, como também de processos de fabricação mais simples como a estampagem das portas. Ao mesmo tempo em que era simples, esse processo exigia algum investimento em ferramentas mas, ao final, tinha-se uma porta pronta, sem maior necessidade de acabamento, excetuando-se a pintura. Com o surgimento das chamadas cozinhas planejadas, fabricadas em metal, achou-se necessário compatibilizar a forma das geladeiras com essas cozinhas que apresentavam módulos com cantos vivos e eram fabricadas a partir de chapas dobradas e soldadas. Criou-se, então, um conceito formal de geladeiras com linhas retilíneas. Imaginou-se que os processos de fabricação seriam até mesmo mais econômicos na medida em que as ferramentas de estampo não seriam mais necessárias. Ocorre que, nas dimensões maiores das geladeiras, era necessária uma estruturação interna das portas, dispensável nas chapas estampadas que, pelo próprio processo, tornavam-se autoestruturadas. Além disso a solda tornou-se indispensável e, conseqüentemente, os processos de acabamento e de limpeza que o procedimento exigia. Não houve grande economia, mas essa foi uma típica demanda de *marketing* na época e, curiosamente, verifica-se hoje que com a utilização de plásticos, as portas voltaram a ser estampadas e arredondadas.

O designer não era integrado à empresa e tratava diretamente com o seu diretor de compras. Essa relação estabelecia, em princípio, um pressuposto: o designer era visto como um entre outros fornecedores da empresa. Diferenciava-se apenas por ser um fornecedor de ideias e não de matéria prima ou componentes. Mas a relação instuída era muito semelhante.

A linha de geladeiras Gelomatic foi apresentada em papelão, em escala real e, depois, sob a orientação direta de Bergmiller, foram desenvolvidos os protótipos com grande empenho do departamento técnico da IBESA. Mas o resultado desse trabalho não foi o esperado. Além da forma nova,

solicitava-se também que se aumentasse a variedade de cores. A cor na cozinha foi uma novidade na época trazida principalmente pela concorrência externa. Um dos modelos da Gelomatic tinha uma combinação de cores interna grotesca, segundo Bergmiller. Mas, para sua surpresa, foi informado que era exatamente esse o modelo de maior sucesso comercial. Diante desse fato, ele tomou uma decisão muito clara: contrariar sempre o senso comum que dizia “gosto não se discute”, como um argumento rasteiro para a aceitação de distorções formais. Discordava e discorda radicalmente dessa ideia e garante, até hoje, que se deve, sim, discutir as questões de gosto. Deve-se esclarecer e educar tanto o empresário como o consumidor nessas questões, e, assim, desenvolver racionalmente o papel do designer na indústria.

Pensou-se em quatro cores, mas a solicitação da empresa era por um número maior. O argumento era direto: diante do surgimento das grandes lojas de departamentos era necessária a maior presença possível do produto nos espaços desses estabelecimentos. A maior variedade de cores obrigaria a loja a destinar um espaço maior para a exposição dos produtos. Segundo Bergmiller, ele

nada tinha contra a cor na cozinha desde que a cor fosse coerente com esse ambiente. — E assim apresentei uma linha de cores bastante ampla, todas compatíveis com essa ideia. Logicamente essas cores não eram chocantes porque eu jamais apresentaria uma seleção apenas para satisfazer todos os gostos. Anos depois, a Gelomatic apresentou uma versão de geladeira na cor vermelho bombeiro; sem comentários.

O responsável pelo *marketing* atuava então como uma espécie de censor. Sua opinião prevalecia em qualquer circunstância e era definitiva. Finalmente, feitas as concessões consideradas possíveis, restaram dois argumentos sem resposta. O censor julgava o produto muito sofisticado. Disse textualmente que não estavam interessados em produzir geladeiras para o Jardim Europa, na época o bairro das classes altas de São Paulo, mas produtos que fossem acessíveis ao imaginário popular. Além disso, achava que a geladeira

deveria ter elementos decorativos e, por fim, não aceitava que o nome da empresa não ocupasse um espaço maior na porta: “não temos vergonha de nosso nome”. Diante desses argumentos, seis meses de trabalho foram jogados fora em poucos dias. O desenvolvimento do projeto foi interrompido, seja por conceitos e orgulhos profissionais, seja por uma tomada de posição prepotente e desinformada do diretor de vendas. Bergmiller diz: “Provavelmente, o que faltou a ambos foi capacidade de comunicação, e sobrou falta de confiança. Foi mais um aprendizado meu. Se a empresa tirou daí alguma lição, não sei. Faz muito tempo que essa fábrica e seus produtos não estão mais no mercado”.

Não se pode querer que uma empresa seja sempre orientada pelo design. Há empresas orientadas pelo *marketing* que apresentam bons produtos e notáveis resultados comerciais. Mas, talvez possamos fazer um raciocínio crítico sobre o que significa uma empresa orientada pelo *marketing*. Se essa atividade permanece restrita à opinião de poucas pessoas, a probabilidade de que prevaleçam seus conceitos pessoais e seu gosto individual é total. E não se pode considerar isso como uma política de *marketing*, atividade que deveria ser vista antes de mais nada como uma área de pesquisa social aplicada, tão cara a Roberto Simonsen. Outros projetos tiveram o mesmo tratamento, como o do bule de café, que, a exemplo da luminária desenvolvida na Alemanha, não se parecia com um bule segundo os contratantes, e também os projetos desenvolvidos para a Singer, uma empresa americana, na qual o critério do *marketing* era absoluto.

A Singer era uma das mais antigas fabricas de máquinas de costura do mundo e tinha uma filial em Campinas, São Paulo. A máquina desenvolvida pela Merrit Singer, ainda no século XIX, é uma importante referência para a história do design. A metalurgia dessa indústria de Campinas, que fabricava os cabeçotes, foi instalada seguindo ainda os antigos planos da Merrit Singer e tinha por isso uma aparência de indústria do passado. Já a parte de fabricação dos gabinetes era tida como a mais moderna na indústria de móveis existente no Brasil. Para aproveitar sua própria capacidade, a empresa produziu móveis além das máquinas de costura. O projeto bem sucedido de um novo gabinete para máquinas de costura possibilitou que novas demandas fossem apresentadas para Bergmiller, como o desenvolvimento de uma linha de móveis para copa. Houve muito boa receptividade do mercado para essa linha, ao passo que os gabinetes para as máquinas foram, mediante um comportamento já típico das multinacionais, transferidos para o México.

Uma terceira solicitação foi o projeto de uma linha de móveis infantis. O que se encontrava então no mercado, inclusive os próprios produtos da Singer, eram, segundo Bergmiller, lamentáveis. E prossegue:

Tendo adquirido todo prestígio e confiança dentro da empresa, arrisquei uma ideia mais arrojada. Mas não contava com a troca dos diretores de marketing, mais frequente que a troca de produtos nas indústrias americanas da época. O novo diretor de marketing vetou o projeto. É de conhecimento geral que o marketing é conservador, não gosta de correr riscos, analisa e filtra demais qualquer informação nova, pois um eventual fracasso no mercado recai sobre ele. É dessa forma que muitas propostas, por vezes inovadoras, têm como destino as gavetas dos setores de marketing. Não tenho a pretensão de chamar meu projeto de móveis infantis para a Singer de genial. Mas ele seria, na época, algo muito diferente e inovador no mercado e, em minha opinião foi o melhor projeto que desenvolvi para a empresa. Mas seu destino foi mesmo a gaveta. Independentemente desse fato, o relacionamento profissional com a Singer sempre foi muito correto.

Linha de geladeiras Gelomatic
IBESA - Indústria Brasileira de Embalagens S.A.
Forminform, São Paulo, 1959.

Hoje posso dizer que faltou boa comunicação e confiança entre todos.

O designer foi tratado com arrogância, como um simples fornecedor. Era de fato um fornecedor, porém de ideias e não de materiais ou serviços de execução. O designer deveria ser entendido como um colaborador e não como um fornecedor. Por outro lado, posso dizer que tive, provavelmente, uma atitude ríspida demais na defesa de conceitos o que, em última instância, impediu a conclusão positiva de um projeto sensato e racional.

A IBESA fabricava uma tradicional marca de geladeiras no Brasil: Gelomatic. Pressionada pela oferta das empresas multinacionais concorrentes precisou atualizar seus produtos tanto em aspectos técnicos como funcionais e formais. Seu objetivo era não perder espaço de mercado nas faixas médias de consumo. A solicitação era o desenvolvimento urgente de uma nova linha de produtos para fabricação e comercialização, compatíveis com a oferta da concorrência.

As inovações técnicas mais relevantes foram:

1. Isolamento térmico menos espesso e mais eficiente;
2. Fechamento das portas por ímãs e não mais por trincos mecânicos;
3. Substituição dos componentes internos fabricados em chapa de aço por plásticos;
4. Construir os gabinetes e portas em forma “retilínea” que dispensava grandes investimentos em ferramental e correspondia às formas observadas nas cozinhas moduladas;
5. Uso de cor nas partes internas e no exterior das geladeiras;
6. Previsão de três tamanhos dentro das capacidades convencionadas pelo mercado;
7. Os gabinetes e componentes internos deveriam servir também para os modelos de geladeira a querosene, comuns na época em lugares onde não havia fornecimento de energia.

O prazo previsto para o desenvolvimento do projeto era de seis meses, e outros tantos meses para se providenciar a fabricação e colocação dos novos produtos no mercado.

Os modelos foram projetados com a mesma largura e mesma profundidade, visando a racionalização dos componentes internos, uma vez que a variedade de volumes deu-se pela diferença nas alturas. Essa diferenciação possibilitaria uma melhor percepção do usuário, facilitando sua própria avaliação e decisão por um dos volumes. Todos os elementos externos foram alinhados visualmente no mesmo nível, resultando em uma unidade formal e visual ordenada e harmônica de todo o conjunto de produtos.

O processo de desenvolvimento foi acompanhado pela diretoria de compras, e a execução dos protótipos foi realizada com muito entusiasmo pelo setor de produção. Mas, o responsável pela área de *marketing* e vendas, em dissonância com os outros diretores e com o designer, adotou critérios e argumentos pessoais e subjetivos que bloquearam o desenvolvimento do projeto e adiaram por muito tempo o lançamento da nova linha Gelomatic.

gelomatic



**Gabinete para máquina de costura
Singer**
Campinas, São Paulo, 1962.



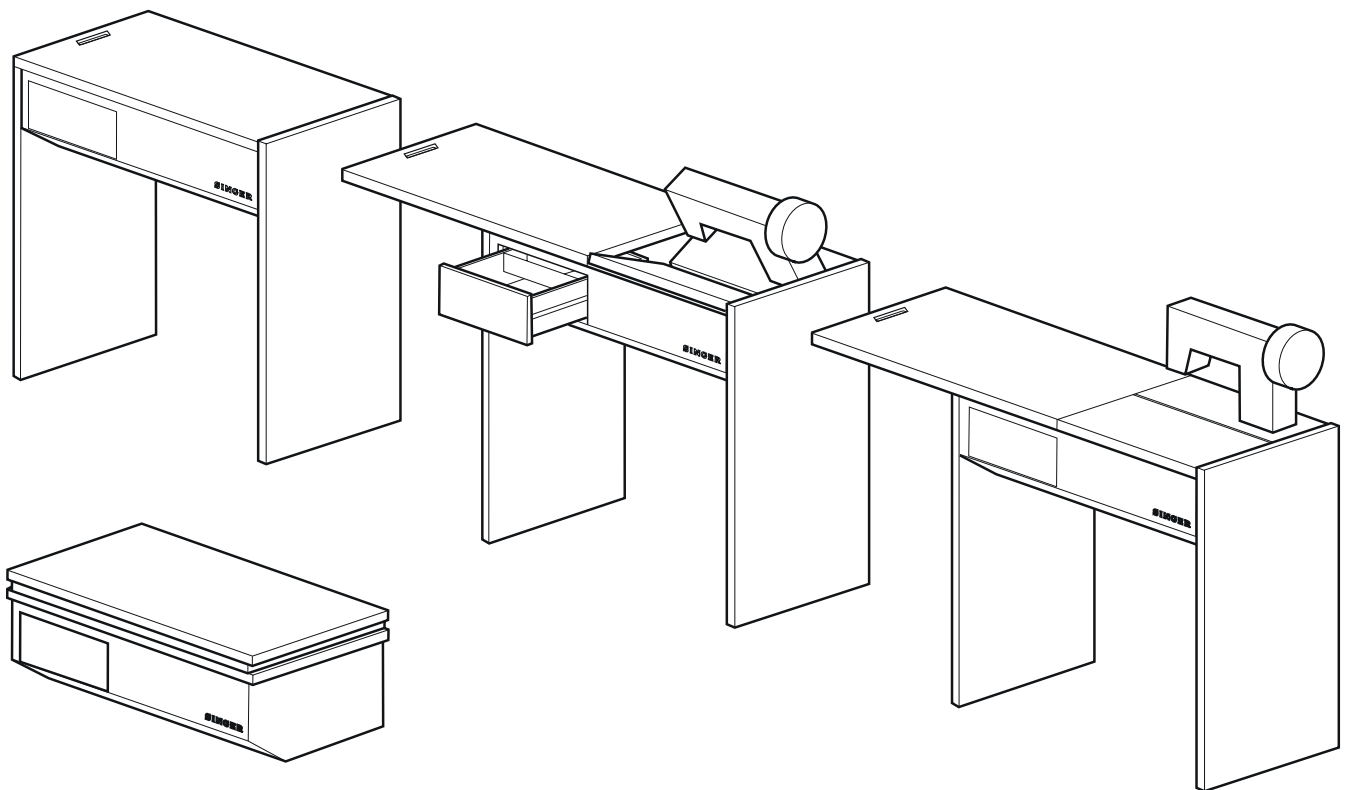
Na década de 1960, na maioria dos lares brasileiros se encontrava uma máquina de costura. Provavelmente a maioria delas era da marca Singer, a mais popular do mundo. A Singer fabricava suas máquinas no Brasil, em Campinas, seguindo fielmente o design de Merriet Singer, ainda do século XIX. Até os métodos de fabricação ainda eram praticamente os mesmos. A principal mudança ocorrera nos gabinetes, originalmente uma estrutura pesada de ferro fundido que, aos poucos, foi-se transformando em um tipo de móvel mais compatível com os elementos de mobiliário da casa. A Singer era excepcionalmente bem-equipada para a fabricação desses gabinetes em madeira e desejava atualizá-los.

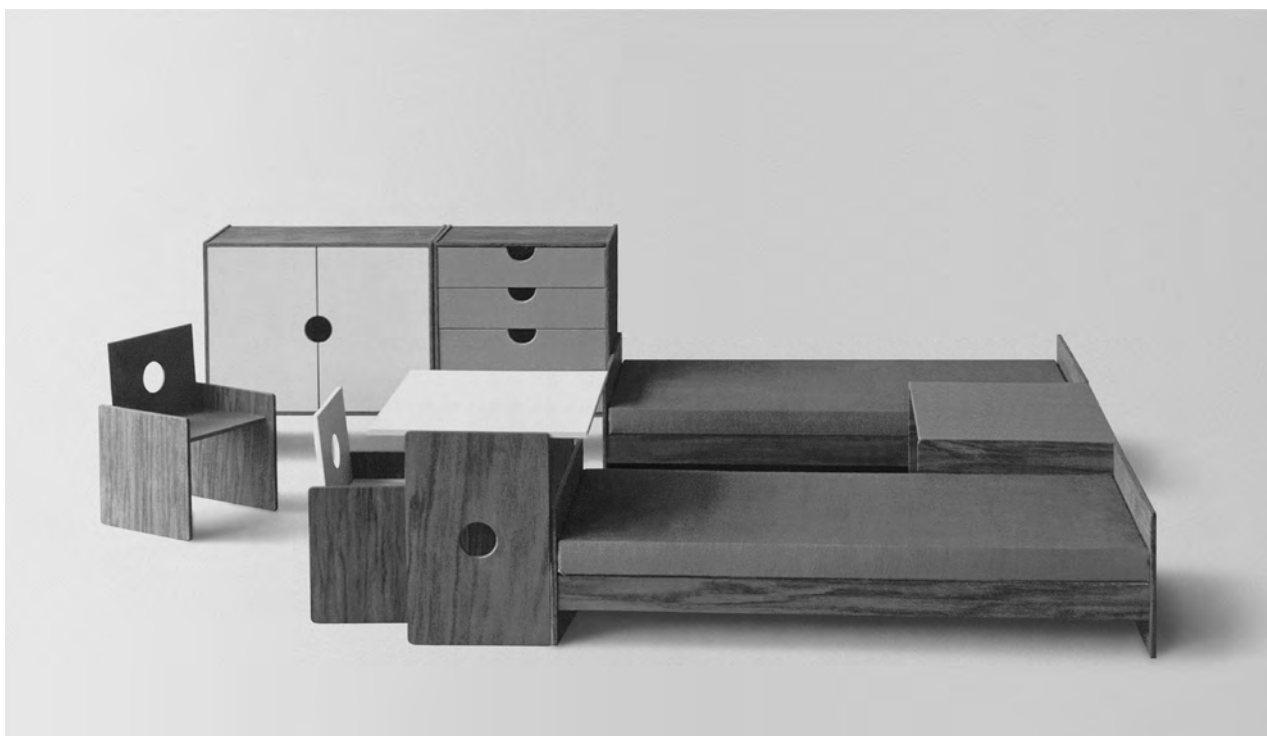
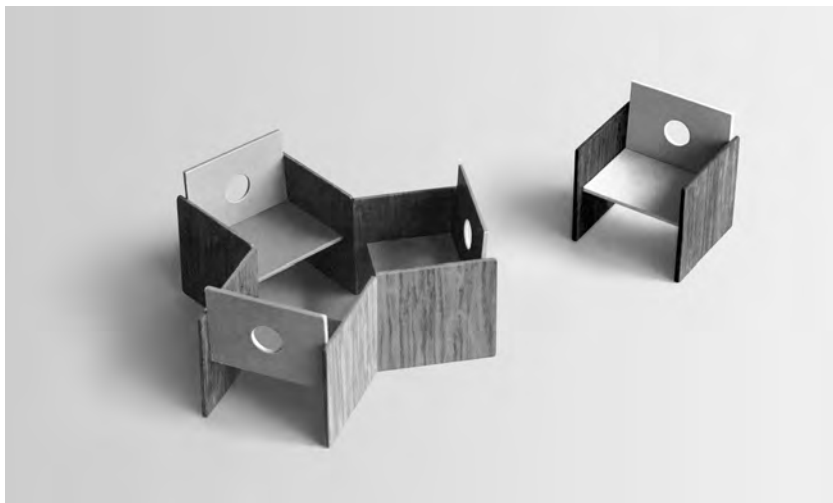
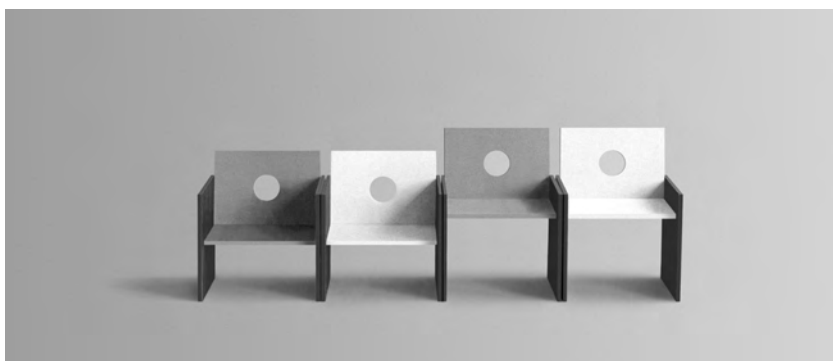
O projeto era interessante, por tratar-se de um produto popular, de larga tradição e de uso aprovado no mercado. Seria um desafio acrescentar-lhe qualidades funcionais, além de cuidar da melhoria e da atualização dos aspectos formais do novo gabinete. A máquina, chamada de “cabeçote”, foi mantida embutida no gabinete e, com alguns movimentos relativamente simples era trazida pra fora, para a posição de costura. Não havia o que alterar nisso, pois era assim desde os tempos da máquina de costura da avó. Mas, era possível ter uma superfície de trabalho maior, mais confortável, uma gaveta mais espaçosa onde os utensílios de costura ficassem mais bem-ordenados e também, que a desmontagem do conjunto da máquina e do gabinete permitisse uma compactação e um transporte mais fácil. Isso acrescentaria ao produto algumas vantagens funcionais.

O resultado do desenvolvimento foi apresentado através de um modelo esquemático, em escala 1:1, possibilitando uma demonstração preliminar de todas as funções. A proposta foi aprovada e houve novas solicitações de trabalho por parte da empresa. O gabinete não chegou a ser fabricado no Brasil. Na época foi mandado para a sucursal da empresa no México.



SINGER





Linha de mobiliário infantil

Singer

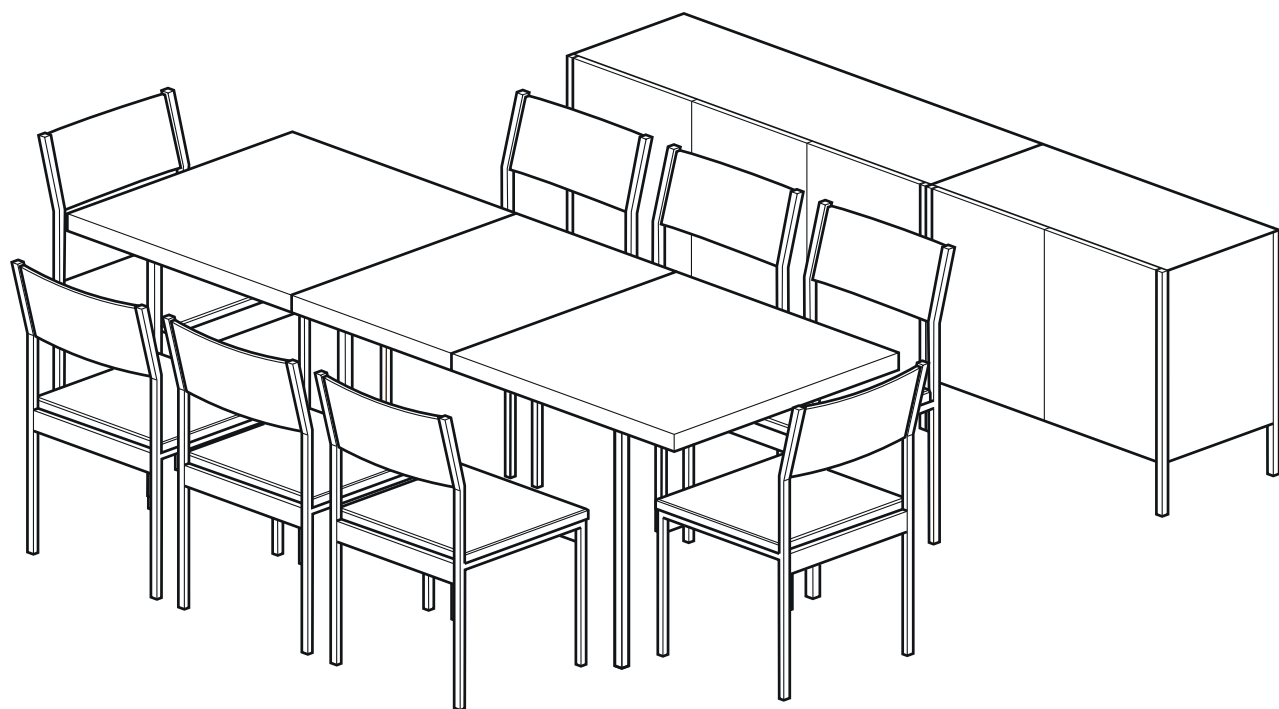
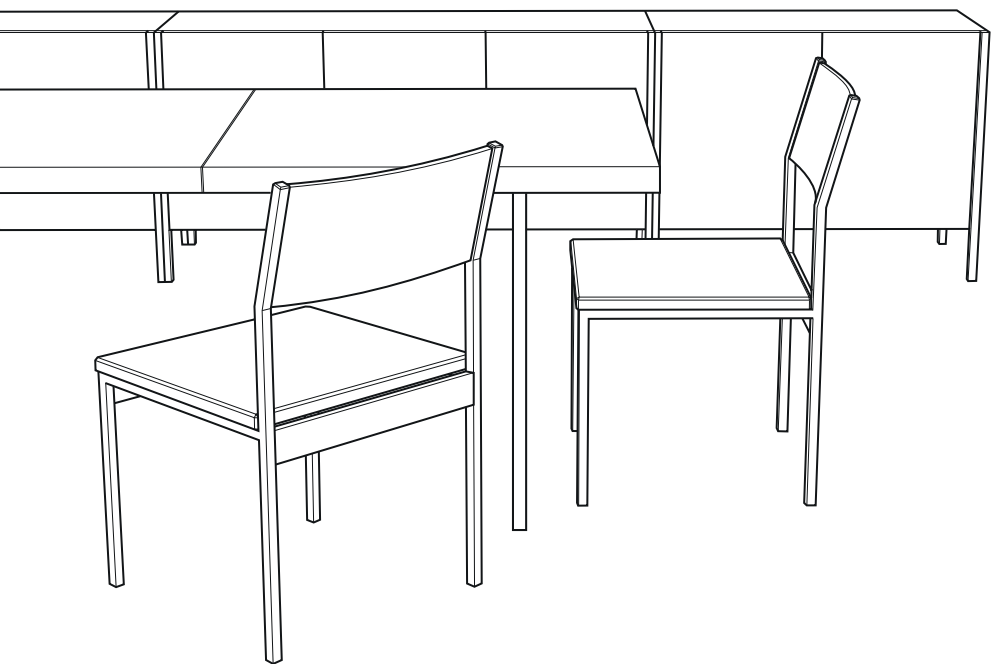
Campinas, São Paulo, 1963.

Os móveis infantis fabricados pela Singer não eram muito diferentes dos demais concorrentes. Em seu conjunto era uma produção lamentável. Esse tipo de produto não passava de uma redução dos móveis para adultos com alguns adereços infantis. A Singer estava consciente dessas deficiências e solicitou um projeto para uma linha de móveis que se diferenciasse positivamente da oferta geral do mercado.

Um trabalho pode dar prazer e, nesse caso, podia-se novamente brincar de ser criança, com muitas possibilidades de criação, sem muitas concessões e sem preconceitos. Era um campo quase inédito de atuação e, com esse espírito, foram desenvolvidos todos os elementos previstos como mesas, cadeiras, armários, camas, que resultaram em um grande brinquedo modulado. Os móveis poderiam se transformar no imaginário das crianças e também adaptar-se ao seu crescimento.

Só não estava prevista no projeto a mudança do diretor de *marketing* da empresa na véspera de sua apresentação. Apesar da curiosidade despertada pelo projeto, a Singer não estava disposta a brincar de vanguarda na indústria de móveis infantis. O destino do projeto foi a gaveta, para minha infelicidade e, talvez, a de muitas crianças.





Linha de móveis para copa

Singer

Campinas, São Paulo, 1963.



A Singer, além das máquinas de costura, produzia e vendia em todo o mundo outros produtos domésticos e industriais. A fábrica no Brasil tinha uma ótima marcenaria e, para aproveitar sua alta capacidade de produção, fabricava mobiliário para copa e para crianças.

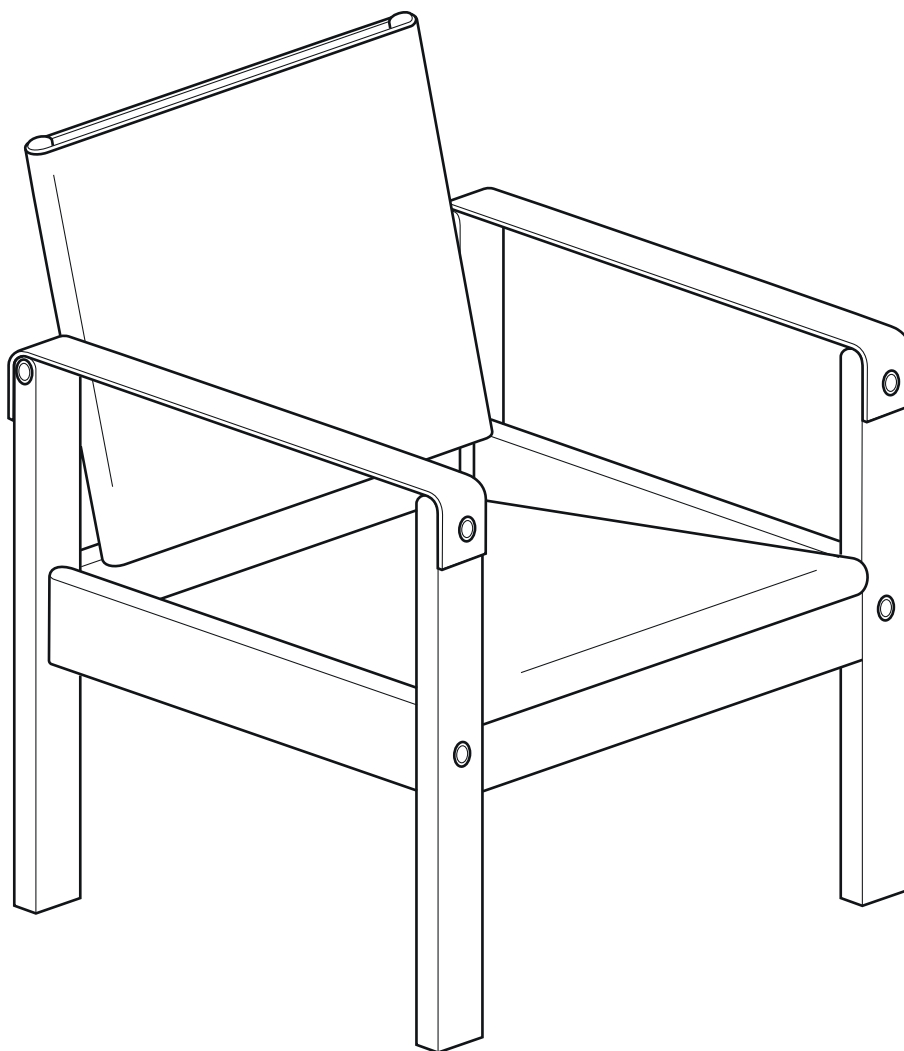
Os canais de venda utilizados eram as grandes lojas de departamentos da época, frequentadas por consumidores de nível médio. A Singer era, por isso mesmo, uma empresa orientada pelos critérios do *marketing* estabelecidos para esse tipo de consumidor. A solicitação para os móveis de copa era objetiva quanto à necessidade de se chegar a um estilo contemporâneo, dirigido a um consumidor mais esclarecido. Os acabamentos deveriam ser previstos, como era comum nesse tipo de produto, em laminado melamínico e compreendiam mesa, conjunto de cadeiras e armários.

O projeto resultou em um conjunto de móveis modulares, parcialmente desmontáveis, em duas cores, com estruturas em tubos de seção quadrada. A nova linha de móveis para copa não exigiu nenhum investimento especial, pode entrar em produção imediata e, quando foi colocada no mercado, o principal argumento publicitário apresentado foi “a beleza de sua linhas puras”.

Poltrona e mesa D
Móvel para uso pessoal
São Paulo, 1959 e 1964.



Esse móvel poderia ser chamado de uma versão brasileira da poltrona desmontável, desenvolvida em Ulm, em 1957. Os tubos de aço foram substituídos por madeira maciça, mas o conceito básico é muito semelhante. Esses móveis foram inicialmente executados para uso pessoal e para alguns amigos, e seu desenvolvimento total durou alguns anos. Várias vezes diversas pessoas chamaram a atenção para a possibilidade de ser um bom móvel para exportação, por apresentar algumas características bastante apreciadas, como as estruturas em madeira maciça de qualidade e assento, encosto e braços em couro natural. A poltrona e a mesa foram finalmente fabricadas pela Escriba e exportadas principalmente para os Estados Unidos, onde foram vendidas por US\$ 99,75.



Fabricada pela Escriba a partir de 1964



A relação entre *marketing* e design sempre foi e sempre será difícil. Porém não há nenhuma razão para que não possa ser produtiva e criativa. No entendimento de Bergmiller, o *marketing* deveria ser sempre tratado de forma impessoal, assim como o designer deveria habituar-se à ideia de que seu projeto deve também obedecer a um programa da empresa e não a critérios pessoais dele. Mas a primeira fase de seus trabalhos desenvolvidos no Brasil foi sempre pautada por esses conflitos e, nem sempre, as soluções foram as esperadas. Alguns anos depois, ao desenvolvermos trabalhos de pesquisa em embalagens para exportação, para o Ministério da Indústria e do Comércio, os conceitos sobre *marketing* e suas relações com o design tornaram-se mais claros e precisos. A conclusão parece simples e indica que, sem uma interatividade entre essas duas áreas, dificilmente um projeto terá sucesso comercial. Deve-se ainda considerar que, afinal, nunca advogamos um design de autor, em que os conceitos pessoais do designer estivessem acima de outras considerações de projeto. Mas, se a conclusão parece simples, a prática não o é.

Ao longo de seus projetos, Bergmiller estabeleceu contatos com a Wilkhahn,³² uma empresa alemã especializada na fabricação de assentos. Trata-se de uma empresa avançada, apresentando aspectos de verdadeira modernidade como critérios de preservação do meio ambiente, gestão empresarial com participação ampla, inclusive dos empregados, produtos tecnicamente adequados, além de um excepcional cuidado com o design. Fritz Hahne, seu presidente, parece ser um homem de *marketing* às avessas do que foi descrito até aqui. Dizia aplicar, na gestão de sua empresa, os mesmos critérios que Akio Morita³³ aplicava na Sony. Ele mesmo estabelecia um relacionamento com o design e, nesse particular, não perguntava a ninguém da área de *marketing* o que pensava, pois julgava que ele mesmo sabia melhor. Dizia textualmente que nunca se deveria perguntar a eles que produtos queriam: “nós sabemos e se não

soubermos, quem saberá? É preciso saber com quem se está falando.”

É um reverso de moeda que continua dependendo de uma personalidade forte e autoritária, mas tem sido a característica básica de muita empresa de sucesso que marcou sua atividade também pela qualidade de seus produtos e de seu design. Nas palavras de Fritz Hahne é possível um encaminhamento diferente para o problema das relações entre *marketing* e design. O essencial é saber com quem se está falando, para quem se está produzindo e qual o limite de aceitação do novo desse conjunto de pessoas para quem se produz.

Bergmiller sempre concordou com as reflexões de Dieter Rams³⁴ sobre as relações entre as duas atividades. Dieter Rams, responsável por grande parte do desenvolvimento do design da Braun, manteve continuamente um posicionamento bastante crítico em relação ao *marketing*, porém afirmava que o design deveria trabalhar junto, e não um contra o outro, pois, na prática, eles estavam interligados. O resultado do trabalho do designer dependeria em grande parte do empenho do *marketing* e, por outro lado, o sucesso de *marketing* resultaria em grande parte da qualidade do trabalho do designer.

O melhor cenário seria que, de um lado houvesse um *marketing* com ideias muito claras sobre o que significa o design, que se conhecesse e entendesse sua metodologia e que estivesse, acima de tudo, convencido de que somente bons produtos podem conduzir a bons resultados mercadológicos. Por outro lado, o designer deveria ter uma ampla visão do mercado, entender o trabalho do *marketing* e saber interpretar ideias e propostas de forma construtiva para inseri-las no projeto. Mas, quem atua profissionalmente sabe muito bem que essa é uma situação ideal, raramente existe. Mesmo em uma empresa como a Braun, dizia Dieter Rams, “sempre carregando a bandeira do design”, aparecem conflitos e preconceitos. É comum o *marketing* não aceitar

um design inovador, preferindo até soluções mais comuns, alegando que os riscos de colocar produtos diferentes no mercado são altos, uma vez que exigirão “uma nova leitura” do consumidor; argumentam que produtos mais convencionais serão aceitos mais rapidamente, o que não deixa de ser verdade. Deve-se ainda considerar os custos de desenvolvimento e de produção de um produto novo e a pressão de uma concorrência sempre competitiva. Qual a saída? Assumir maior disposição para riscos? Apostar na sorte, no acaso, seguir apenas a própria intuição? Nenhuma parece recomendável.

Dieter Rams recomendava que o *marketing* desenvolvesse uma metodologia semelhante à dos designers, visando principalmente inserir produtos no mercado “com um risco previamente calculado”. Achava também que seria necessário, ainda que difícil, que design e *marketing* fossem capazes de reunir suas propostas através de uma discussão esclarecedora que permitisse estabelecer um método objetivo e criativo para um possível trabalho em conjunto. Terminava afirmando que tal tarefa deveria ser exercida por uma atividade de design *management*.

As propostas de Dieter Rams trazem em si uma ideia já identificada na essência do *design moderno*: a crença na possibilidade de uma discussão esclarecedora cujas raízes, como vimos, estão no racionalismo crítico de Hans Albert e Karl Popper. Apesar de todas as declarações dos expoentes do *design moderno* relativas à necessidade de discussões esclarecedoras e democráticas, é evidente que poucos deles aceitaram realmente a ideia de uma divisão de atribuições ou responsabilidades em seus projetos. Isso fica bastante claro principalmente nos trabalhos de maior fôlego, desenvolvidos no longo prazo. O sentido autoritário do *design moderno* prevaleceu sempre, mesmo quando já não havia mais nenhum sentido ideológico que o justificasse, quando já se percebiam frustradas as hipóteses de que alguma coisa pudesse ser mudada na ordem social mediante a

industrialização. Mas, isso não deve ser visto somente como uma teimosia ou insistência idealista, ou mesmo como uma limitação ideológica. Trata-se de fenômeno de grande interesse para a análise da natureza autoritária do design, de seus problemas relativos à autoria do projeto e de sua transformação em produto inserido no mercado, bem como das relações estabelecidas pelo design com outras atividades que interferem em seu trabalho. Os designers clássicos, aqueles que estabeleceram referências, no correr do tempo, tiveram um comportamento semelhante, fossem eles adeptos de formas de trabalho mais **quentes** ou mais **frias**: nunca cederam passagem e quem deveria mudar ou aperfeiçoar-se eram os outros. Eventualmente, mudaram ao longo de algum projeto, mas não sem antes afirmar claramente que no território da formalização dos produtos eles permaneciam imperativos e indiscutíveis. Talvez sua ideologia tenha atingido o limite supremo no momento em que o sentido do termo *projeto*, tão significativo em sua estruturação, foi substituído pelo termo *processo*, indicando que não haveria mais um final, um prazo definitivo para o trabalho, e que os produtos não teriam mais um tempo definido para serem lançados, aperfeiçoados, retirados ou substituídos no mercado. Tudo seria trabalhado em um único tempo e muitas coisas se tornariam extremamente semelhantes, cabendo ao design, nesse processo, uma tarefa a que todo tempo se declararam contrários: a diferenciação epidérmica dos produtos.

Michael Erlhoff³⁵ é outro articulador de ideias consideradas fundamentais por Bergmiller. Afirmava que nos últimos anos, e em toda parte, mais empresas investiam em design. Porém trazia nessa afirmação um aspecto diferente do que faziam os designers das décadas de 1950–60. Talvez pudéssemos afirmar que os expoentes do design desse tempo trouxeram algo de muito novo e diferente para a indústria ao afirmar a possibilidade de procedimentos metódicos e sistemáticos capazes de, antes de tudo, ordenar uma empresa e sua

produção. Essa talvez tenha sido a característica principal de designers como Charles Eames e George Nelson, nos Estados Unidos, e Hans Gugelot e Dieter Rams, com certeza, na Alemanha. Essa foi e é a grande característica do trabalho de Bergmiller. Erlhoff afirmava que o motivo principal da crescente importância do design para as empresas atuais era, sem dúvida, a relativa desimportância dos aspectos tecnológicos como fator de diferenciação entre produtos de mesma qualidade e presença no mercado. Em resumo, a tecnologia estava supostamente disponível para todos e a maioria dos produtos não apresentava grandes diferenças entre si nesse aspecto. Restaria aos empresários esclarecidos — e novamente temos aí um recurso semântico tomado de empréstimo ao racionalismo crítico — qualificar seus produtos à custa de uma política de design. Seria necessário esclarecer melhor a que política de design se está referindo nessa situação. Provavelmente, cada empresa poderia definir sua política em uma extensa gama de possibilidades. De todo modo, o design passou a ser visto mais do que antes como um processo de qualificação de produtos. Além disso, diante das demandas atuais, que extrapolam o simples conceito de produto, poder-se-ia considerar sua possível ação na eliminação de processos ambientalmente duvidosos, na melhoria das condições de trabalho, na redução de custos e outras qualificações possíveis no processo de produção.

No entanto, afirmava Erlhoff, ainda existem muitas empresas que encontram dificuldades em aplicar corretamente o design, até por que não sabem exatamente onde aplicá-lo. Argumentava que seria sempre necessária uma discussão para definir com precisão “o lugar do design”. O design pode aparecer sempre de forma muito abrangente e pode atingir todos os segmentos de uma empresa: engenharia, vendas e *marketing*, embalagem, publicidade, identidade corporativa e visual, arquitetura empresarial e até a própria definição do espaço de produção. O design apresenta-se dentro de uma

organização em múltiplas situações, por isso merece total atenção. Afirmava ainda que o design nasceu na sociedade industrial, evoluiu nesse contexto e saberia por isso interpretar melhor que muitas outras atividades as questões referentes ao projeto e à inserção dos produtos na sociedade. Erlhoff afirma que, por motivos históricos, o design sempre teve a possibilidade de entender a verdadeira complexidade da industrialização e da evolução da economia. Esse é seu principal argumento para dizer que nas empresas deviam ser encontrados conceitos e estratégias para a maior integração do design e, afirmava que, nos últimos anos, a palavra-chave para essa integração seria o design *management*. A principal atribuição do design *management* seria a de coordenar e organizar a participação do design nas várias áreas da empresa. Para ele, é cada vez mais evidente que o design é ligado à racionalidade e à transparência. Design não deve depender do gosto das pessoas ou de setores isolados da empresa; necessita de planejamento e coordenação em todos os níveis.

Todas as referências apontadas por Bergmiller indicam uma clara presença do espírito que orientou o *design moderno* ao longo do século XX. Ao lado do que poderia ser entendido como uma aceitação do *marketing*, subsiste uma visão crítica que quer, de todo modo, que essa atividade se oriente em direção ao design. Em nenhum momento percebe-se, em todas essas observações, qualquer hipótese de que o design abra mão de seu papel central na formalização dos produtos e até mesmo na condução de outras funções necessárias à sua inserção na sociedade. Alguns dirão ser essa uma atitude defasada em relação a uma realidade globalizada, portanto conservadora. Prefiro entendê-la como uma atitude nos dias de hoje questionada por fatos bastante controvertidos. Negar a globalização pode parecer ingênuo, porém sua aceitação pura e simples oscila entre o cinismo e a ignorância. Queira-se ou não, o *design moderno* foi uma proposta política ampla, com matices variados, mas que trazia como ideia básica a noção de progresso. Seu discurso político não foi unitário mas, certamente, nele prevaleceram as ideias de avanço tecnológico e de crescimento industrial como pressupostos necessários a seu desenvolvimento. Essas ideias implicam maior distribuição de renda, democratização do consumo, fortalecimento de um mercado interno capaz de sustentar uma economia autônoma. Uma das frases mais ouvidas nos discursos políticos no Brasil, desde 1950 até o surgimento de um pastiche neoliberal no plano econômico na década final do século XX, foi a necessidade da geração de uma tecnologia própria e autônoma, e foi nessa corrente ideológica que estiveram presentes todos os designers brasileiros importantes do período. As diferenças entre suas concepções tornaram-nos mais complementares do que antagônicos, e a possibilidade de um trabalho conjunto nas ocasiões mais difíceis serviram para confirmar esse posicionamento, todo o tempo pautado por um respeito muito grande pelas próprias diferenças. É curioso que se advogue para

os tempos atuais a luta pelo respeito às diferenças. Isso, a meu ver, significa apenas que, em determinado momento, perdeu-se esse respeito, mas, com certeza não foi nem à custa da suposta imposição de um design frio e nem da suposta resistência de um design quente. As circunstâncias, mais uma vez, estavam fora do território específico e limitado do design e, nessa observação, talvez localizemos alguns equívocos comuns das duas faces da mesma concepção do *design moderno*. Na verdade, elas coincidiam na ilusão de que sua atividade poderia ser o centro de uma reformulação da sociedade; uma atitude moralista que, afinal, não seria uma grande novidade. A arquitetura, essa irmã mais velha com a qual constantemente brigamos, desde o final do século XIX quis ter para si essa tarefa. Não foi, portanto, sem motivo que, na área de arquitetura da escola de Ulm, instalou-se grande parte de seu pensamento mais radical. Não foi também por outro motivo que, na área de informação, instalou-se igualmente um questionamento tenso e bem estruturado, influenciado pela possibilidade de uma interdisciplinaridade e de um internacionalismo que nada tinha a ver com as recentes pregações globalizadoras.

No fim do século XX, presenciamos um infeliz fenômeno que foi o crescimento de uma religiosidade que pouco tem a ver com o espírito e muito com a mídia e com enriquecimento. Ainda que possamos nos proclamar anticlericais, agnósticos, materialistas e quantos outros adjetivos queiramos nos atribuir para nos identificarmos como avessos à religiosidade, é evidente que depois da distensão da Guerra Fria, do surgimento de outro mundo que reconhecia no islamismo, por exemplo, não só uma religião diferente, mas também uma força ideológica, a religião passou a desempenhar um papel político mais claro e menos autoritário. Queiramos ou não, gostamos de João XXIII,³⁶ do pastor Martin Luther King³⁷ e do bispo Desmond Tutu.³⁸ Gostamos dos muçulmanos Nasser,³⁹ Ben Bella⁴⁰ e aprendemos a respeitar mulás e aiatolás. Aprendemos, no plano interno, que há muito

praticávamos uma crença miscigenada, leitores precoces, mas de entendimento tardio, de Gilberto Freyre⁴¹ e Sérgio Buarque de Holanda, situados por imposições ideológicas, em planos distintos, porém, ao final, tão complementares como as ideias do design quente e do design frio, do nacional e do internacional. Mas a religiosidade de hoje é o avesso de tudo isso, e não é sem motivo que assistimos a uma nação potente, com governos prepotentes, arvorar-se, sem nenhuma vergonha, em condutora do mundo e castigar impiedosamente os supostos tresmalhados de um rebanho judaico e cristão. Não se fala mais em moral como um conceito filosófico, mas em uma ética muito particular regida, na realidade, pelo novo ouro de Reno, o petróleo, e pelos falsos balanços das grandes corporações do ouro futuro das telecomunicações e da informática.

No plano do design, passou-se a questionar a ideia de um design técnico e paramétrico, o suposto design frio, como se fosse ela a responsável pelos problemas enfrentados no cotidiano. Talvez até o seja, em parte. De tal modo se expôs como alternativa confiável para os problemas sociais que sua não resolução praticamente nos compele a aceitar essa hipótese. Mas é necessário exercer a crítica e, novamente, aceitar a hipótese de que não existem inocentes, e de que buscar culpados apenas nos integrará ao cassino político vigente.

Talvez se busque hoje, como contrapartida, uma 'filosofização' do design e para tanto se adota, indiscriminadamente, o filósofo do momento como referência. Mas design é projeto, dizem os designers práticos, no que têm toda razão. Seu projeto diz respeito a diretrizes de vida, configurando-se portanto como algo mais próximo a uma política, pois esta sempre se reporta ao uso da vida e não ao seu entendimento. A filosofia, quando propõe políticas, em geral fracassa pois, quase sempre, na prática, ninguém presta atenção a elas e de nada adianta qualquer razão posterior. A política nunca pretende ser o discurso do verdadeiro. As tentativas de 'cientificação' do design não conduziram a um design melhor e nada acrescentaram ao pensamento científico. Sua 'filosofização' poderá ter caminho semelhante por meio de uma condução similar.

Não se pode tratar de construir uma filosofia do design como se pretendeu definir um design científico. Não porque falte base conceitual, em um ou outro território, aos designers preocupados com tais problemas,

o que seria uma explicação simplista para um fato real, e não uma alternativa válida para o estabelecimento de uma discussão produtiva. O que ocorreu, aceitando-se para debate a existência de um design frio, foi uma ruptura entre esse tipo de design e a filosofia. Se a política, o uso da vida, ditada pela filosofia, não era ouvida por ninguém, porque preocupar-se com ela? A ninguém ocorria, aparentemente, que o problema era outro e que o equívoco observado na filosofia estava mais no fato de um grande número de filósofos sentirem-se, há algum tempo, obrigados a falar sobre política, fato que resultou apenas em equívocos políticos e filosóficos. O que poderia ser chamado de um design frio talvez tenha mesmo se afastado da filosofia e tentado uma adesão pragmática ao que se configurava inevitável como forma de produção e precária concepção de vida. Nesse pragmatismo restrito, durante anos, praticou-se design e, ainda que não se quisesse, filosofia.

Mas, quando os designers descobriam realmente o sentido do debate que permeia todo o século XX, não raras vezes encontravam a estrutura abstrata de seu problema futuro e de suas contradições. Foi esse pragmatismo que lhes forneceu, durante muito tempo, todas as razões para permanecerem funcionalistas e racionalistas. Foi transformado em um privilegiado intérprete e crítico não só da história passada, como em um portador das esperanças do futuro. Pouco diferente do que ocorreu com o marxismo e os marxistas. O que fazer quando se tem de atuar sem esses cenários grandiloquentes, capazes de dispensar, no futuro, as mediocridades do presente? O que fazer afinal quando se constata que, apesar de todas as corretas e adequadas perspectivas traçadas no passado, nada foi devidamente considerado e tudo se encontra na mesma situação das propostas políticas dos filósofos a quem não se deu nenhuma atenção?

Ao se voltar apenas para as próprias coisas, para a vida sem partido, sem o respaldo de escolas revolucionárias ou renovadoras, sem o grande palco político característico de boa parte do século XX, é grande a perplexidade. Como de um momento para outro é preciso viver e trabalhar apenas a partir da própria responsabilidade, sem os aparelhos, favoráveis ou contrários, desaparecidos em um fim de século de absoluta diluição ideológica. E mais: constatar que não poucos já o estavam fazendo e outros tantos nunca haviam deixado de fazê-lo. Então é compreensível que se queira afastar toda a

perniciosa intermediação criada entre o que se afigurava como um caminho lógico entre a criação, a produção, a comercialização e o consumo e, mesmo reincidindo em comportamentos e ideias que se sabem passadas, que se advogue uma atitude supostamente nova. Esse parece ser afinal o novo rosto de um hipotético design quente, cuja origem é indissociável do design frio; uma versão sem coragem do que lhe antecedeu, sem o brilho, a consistência e a elegância de um Henry van de Velde, por exemplo, pois neste a expressão individual era parte de uma vida e de uma concepção existencial e naquele refletia a necessidade de inclusão em um território novo estabelecido pela mídia a partir da inserção e da importação de ideias essencialmente europeias.

A polêmica entre o design frio e o design quente, assim como entre modernismo e pós-modernismo em design, assemelha-se a uma reconstrução da fábula formal criada em torno do embate iniciado no final do século XIX entre opções, então possíveis, de ordenamentos econômicos e sociais, segundo critérios autoritários e outros não autoritários. Quanto à questão da possibilidade de um retorno a um fazer individual, parece que essa nunca esteve fora de cogitação durante todo esse tempo. Ao contrário, foi e será sempre praticada, não havendo nenhuma dúvida quanto à sua validade como ação criadora e produtiva. A contraposição entre um design de pequena escala e outro de larga produção, distribuição e consumo não pode, porém, ser analisada a partir de pontos de vista estreitos e nem ter sua dimensão ampliada a limites que fogem às suas especificidades. Não se trata de um simples julgamento que deva necessariamente terminar pelo descarte ou adoção de um ou de outro. Não se trata também de buscar uma medíocre acomodação entre as duas concepções, reservando a uma e a outra espaços restritos e delimitados; concessões de sobrevivência física, para um design de caráter individual, e de absolvição moral para uma forma autoritária e impositiva que, no entanto, foi a opção aceita, de um modo ou de outro, pela maioria das sociedades do século XX.

A questão proposta, ainda no fim do século XIX, foi política e não um problema de caráter formal. O embate não se estabelecia entre opções por formas simples e geométricas ou formas livres arbitradas pela genialidade dos designers; colocava-se mais pela consideração ou não de pressupostos adequados a uma forma

de organização da produção, segundo os padrões considerados necessários à construção de uma ordem burguesa e industrial na qual o conceito de mercado passou a ser elemento básico para o desenvolvimento e sobrevivência. Toda a controvérsia recente parece, mais do que antes da década de 1960, condicionada por questões referentes à complexidade desse mercado. Por isso mesmo seu território mais visível é a mídia, e não as instituições ideologizadas, como as heranças do Deutscher Werkbund, da Bauhaus, HfG-Ulm ou outras escolas.

Mas essa consideração não encerra o problema. Não é sua solução, e talvez esse seja um problema sem solução, portanto, próximo à possibilidade de se constituir em falso problema. Ainda assim suscitou suficiente quantidade de argumentos e ideias que tornam sua análise importante. O problema talvez não esteja propriamente na dicotomia entre design frio e quente, entre existência ou não de espaços de expressão individual e tantas outras opções quantas se possam estabelecer com igual sentido. Queira-se ou não, um design quente não é outra coisa senão uma reassunção do passado ou a exploração até o limite extremo das possibilidades técnicas da sociedade industrial contemporânea. Trabalhando-se segundo a primeira hipótese pouco se acrescenta e poder-se-ia apenas perguntar se existe a obrigação de, a cada ato, a cada projeto, estabelecer o novo. Trabalhando-se com a ajuda da segunda hipótese estabelece-se, em princípio, uma relação de origem com aquilo que se critica. As duas ideias não definem espaços tranquilos, pois ambas podem concluir pela não necessidade do *design moderno* ou pela impossibilidade de resolver alguns de seus problemas congênitos. O mercado consumidor, criado pela sociedade industrial, com tudo o que foi nele criticado e censurado, tornou-se o mais claro avalista de sua existência.

Tentou-se, durante algum tempo, salvar a dignidade, fingir indignação, dessolidarizar-se desse fato. Aos poucos se foi percebendo que ser designer não significava representar exatamente um papel que se teria escolhido, mas estar preso no interior de uma cena na qual, sem se saber, se receberiam outros tantos papéis diferentes. Algumas interpretações poderiam ver nisso uma traição a um empenho de vida que só poderia continuar através da fé e de princípios radicais; cessar por meio da extirpação ou ainda, ser prolongada através de artifícios. Em qualquer caso vai-se muito além dos limites que se

pensavam estabelecidos e das promessas raciocinadas. A conclusão é que na vida de designers, como nas outras, nada é estabelecido para sempre. Se anos de trabalho e de fé podem, de um momento para outro, ser considerados inúteis, o que resta exceto a demissão? Mas afinal, em que se diferencia essa vida das outras, e o que é a tentativa do trabalho isolado e individual, a hipótese quente, senão a aceitação um tanto cínica do mercado, do fato de que a tranquilidade só é dada a quem não age ingenuamente, em um sistema duro no qual não é possível medir nem prever riscos? Recorre-se a um artifício de sobrevivência quando se acredita nessa possibilidade. Mas em um mundo enfeitado e mistificado por algo denominado globalização, talvez a questão não seja saber quem tem ou não razão, quem é mais ou menos fiel a princípios de difícil precisão, mas quem estará à altura e à medida do grande enganador, vestido agora de mercado, e que tipo de ação será, a um só tempo, suficientemente clara e flexível para chamar de novo à razão.

Mas algumas coisas devem ser mais bem esclarecidas nessas questões e, para isso, talvez seja necessário, mais uma vez, afastarmo-nos do território explícito do design e voltarmos para a filosofia. Muito nos falta para eliminarmos os mitos gêmeos da filosofia pura e da história pura e para reencontrar as suas relações efetivas. Ser-nos-ia primeiramente necessária uma teoria do conceito ou da significação que considere a ideia filosófica como ela é: jamais desonerada das importações históricas, e jamais redutível às suas origens. Não falamos mais de importações de ideias de países, de nacionalismos ou de emocionalismos. As importações e os trânsitos de ideias existem e são cada vez mais evidentes entre áreas de conhecimento e saber.

Tal como as novas formas da gramática e da sintaxe, nascidas das ruínas de um antigo sistema linguístico ou dos acasos da história geral, organizam-se de acordo com uma intenção expressiva que faz delas um novo sistema, assim como a ideia filosófica, nascida no fluxo e no refluxo da história pessoal e social, não é somente um resultado e uma coisa: é o começo e um instrumento. Como discriminante em um novo tipo de pensamento e em um novo simbolismo, cria para si um campo de aplicação que não tem medida comum com suas origens e apenas do interior pode ser compreendido. A origem não é um pecado e nem de resto um

mérito; é o conjunto, na sua maturidade, que deve ser julgado, segundo as perspectivas e os instrumentos que nos dá sobre a experiência.

Mesmo considerando um só filósofo, verificamos que existem nele as diferenças interiores, e é por entre elas que deve ser procurado o seu sentido total. Se encontro dificuldade em reencontrar a “escolha fundamental” do Descartes absoluto de que falava Sartre, aquele que há três séculos escreveu, de uma vez por todas, deve-se isso talvez ao fato de, em nenhum momento, o próprio Descartes haver coincidido com Descartes: a figura de Descartes que aparece aos nossos olhos, segundo os textos, ele a construiu pouco a pouco, por reação de si próprio contra si próprio, e é talvez ilusória a ideia de o apreender todo na sua origem, se Descartes não é porventura uma intuição central, um caráter eterno, um indivíduo absoluto, mas um discurso inicialmente hesitante, que se afirma pela experiência e pelo exercício, que a si próprio se aprende pouco a pouco, e nunca consegue deixar de visar, em alguma medida, àquilo mesmo que resolutamente excluiu. Não se escolhe uma filosofia como um objeto. A escolha não suprime o que não é escolhido, mas preserva-o marginalmente. O mesmo Descartes, que tão bem distingue o que respeita ao entendimento puro e o que pertence ao uso da vida, traça ao mesmo tempo o programa de uma filosofia que tomaria para tema principal a coesão das ordens que distingue. A escolha filosófica, e sem dúvida as outras, nunca é simples. E é pelo que ambas têm de ambíguo que filosofia e história se tocam. Não será mais importante, em um território restrito como o design, buscar as ambiguidades entre suas concepções, entender suas diferenças e divergências e nelas, a exemplo do comportamento italiano, estabelecer em um país também desigual e não unitário, a pluralidade necessária ao desenvolvimento de um conceito aberto e criativo?

Propúnhamos trabalhar com uma ideia que houve, que viveu no nosso tempo, que produziu projetos e resultou em produtos, alguns deles marcos fundamentais do racionalismo. Mas era uma ideia inapreensível porque se alterava continuamente nas mãos dos herdeiros. A partir desses marcos, depois deles, é preciso que nós não esqueçamos de que nenhuma linha de fronteira indica até onde vai a ideia e onde começam suas decorências, e que tentar demarcar os pensamentos que *estão na ideia* e os que *estão naquelas* não teria mais

sentido do que fazer o restrito levantamento de uma sintaxe. Sob essa reserva, o que conta efetivamente é a vida pensante gerada em Ulm, e cujas ideias e projetos são o seu rastro felizmente preservado. Ulm está no presente porque, rodeada por circunstâncias hoje abolidas, por fatos hoje superados, pressionada pelas preocupações, e por algumas ilusões de seu tempo, respondeu a esses acasos de uma maneira que nos ensina a responder aos nossos, embora estes sejam diferentes e diferentes também as nossas respostas.

Não é a simples e ingênua decisão de se ter ideias eternas que faz que se entre para uma suposta lista dos clássicos, e a nota da verdade somente vibra por muito tempo, quando o portador da ideia interpela a sua vida. As filosofias do passado não sobreviveram apenas no seu espírito, como momentos de um sistema final. O seu acesso ao intemporal não é a entrada no museu, no museu moderno, um cemitério das ideias vivas como disse Octavio Paz.⁴² Duram com as suas verdades e os seus desvarios, como empresas totais, ou não duram. O próprio Hegel, se vive hoje e nos faz pensar, não é somente graças às suas profundidades, mas também às suas manias. Não existe uma filosofia que contenha todas as filosofias; a filosofia na sua integralidade está, em certos momentos, em cada uma delas. Como disse Merleau-Ponty “para nos servirmos da expressão famosa, o seu centro está em toda parte e sua circunferência em nenhuma”. Para finalizar essas questões, do nacional e internacional, do quente e do frio e outras tantas, vale lembrar um fragmento de Heráclito,⁴³ citado por Gerd Bornheim,⁴⁴ um austríaco para cá emigrado e que, brasileiro por opção, nunca abandonou seu rigor europeu. Heráclito disse: “Não houvesse a injustiça, sequer se pronunciaria o nome de justiça”.

Sendo assim, podemos viver de proclamações e de princípios: uma vida árdua e complexa. Podemos nos afirmar a cada ato, a cada projeto como seres racionais. Mas devemos também pensar na hipótese de que ser racional é uma característica exclusivamente humana, inventada por nós. E o racionalismo que se estabeleceu na década de 1950, aquele que mais interferiu na nossa vida, tem sua origem no que Merleau-Ponty chamou de “pequeno racionalismo”, o tipo de “racionalismo que se professava ou discutia em 1900, e que era a explicação do Ser pela ciência”. Mas esse racionalismo mostrou-se, ao longo do século XX, mais um conjunto de mitos

que pressupostos científicos. A primeira metade desse século foi um tempo em que se perguntava, com entusiasmo ou com angústia, se o homem poderia criar vida em laboratório e em que os oradores racionalistas falavam tranquilamente **do nada**, de outro e mais calmo meio de vida, a que se felicitavam em ascender depois desta, como se ascende a um destino suprassensível.

Julgava-se falar em nome da razão. A razão confundia-se com o conhecimento das condições e das causas: sempre que era desvelado um condicionamento pensava-se ter feito calar todas as perguntas, resolvido o problema da essência como o da origem, reconduzido o fato à obediência da sua causa. A questão entre ciência e metafísica consistia apenas em saber se o mundo é um único grande Processo submetido a um único axioma gerador cuja mística fórmula, no fim dos tempos, bastaria repetir, ou se há, por exemplo, no ponto em que surge a vida, lacunas, descontinuidades em que fosse possível alojar o poder antagonista do espírito. Cada conquista do determinismo era uma derrota do sentido metafísico, cuja vitória exigiria a “falência da ciência”. Se encontramos dificuldade em pensar tal racionalismo, deriva essa circunstância de ele constituir uma herança, desfigurada e irreconhecível, e de estarmos ocupados com a grande tradição que pouco a pouco o havia produzido. Era o fóssil de um grande racionalismo, o do século XVII, rico de uma ontologia viva, que já definhara no século XVIII e do qual só sobreviveram, no racionalismo de 1900, algumas formas exteriores. O século XVIII é o maior exemplo de um tempo que não se exprime bem na sua filosofia. Seus méritos devem ser procurados em outros aspectos: no seu ardor, na sua paixão de viver, de saber e de julgar, no seu **espírito**. Como Hegel mostrou, existe um segundo sentido do seu “materialismo” que faz dele uma época do espírito humano, embora, tomado à letra, não seja uma grande filosofia. A diluição ideológica é uma estratégia contra a paixão de viver, um convite ao conformismo. Não parece ser o melhor caminho para uma época na qual a filosofia também não pode ser entendida como notável.

1. A **Semana de Arte Moderna** ocorreu em São Paulo em 1922. Foi patrocinada por grandes burgueses paulistas, como Paulo Prado, Dona Olívia Guedes Penteado e outros, recebendo apoio do governo estadual de Washington Luís. Foi uma semana de apresentações e debates sobre os rumos da arte brasileira, na qual se manifestaram demandas por novas formas de expressão e de conteúdo em todas as suas concepções. Os principais participantes da Semana foram Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Pichia, Heitor Villa-Lobos, Emilia-ni Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Graça Aranha.

2. **Paulo Prado** (1869–1943) foi o principal mecenas da Semana de 22, descendente de uma das mais importantes famílias paulistas, que incluía personalidades como o Conselheiro Antônio Prado, político proveniente do Segundo Império e influente no início da Primeira República no Brasil, e seu filho Antônio da Silva Prado Júnior, prefeito nomeado do Distrito Federal no governo de Washington Luís, responsável por várias reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Paulo Prado era um homem de negócios apaixonado pelas artes. Grande incentivador da cultura e também poeta, assinou o prefácio de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e colaborou tanto com a concepção de *Macunaima* que Mário de Andrade dedicou o romance a ele. Sua posição de prestígio garantiu doações financeiras de outros importantes cafeicultores para o evento, possibilitando a sua realização.

3. Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como **Ciccilo Matarazzo** (1898–1977). Brasil. Industrial e mecenas, sobrinho do conde Francisco Matarazzo, italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil. A aproximação com professores e pensadores da Universidade de São Paulo USP, fez crescer seu interesse pelas artes, alimentando seu plano de criar um museu dedicado à arte moderna. A partir de um acordo de cooperação com o Museum of Modern Art MoMA de New York, assume a liderança do projeto de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP, que é inaugurado em 1949 e dissolvido em 1963, sendo seu acervo transferido para a Universidade de São Paulo, dando origem ao Museu de Arte Contemporânea da instituição. No entanto, alguns membros dissidentes da resolução tomada por Ciccilo deram continuidade ao MAM/SP e, nos anos seguintes, o Museu permaneceu atuante com o mesmo nome. Ciccilo Matarazzo é o principal responsável pela criação da Bienal Internacional de São Paulo.

4. **José Oswald de Sousa Andrade** (1890–1954). Brasil. Escritor. De família rica, frequentou colégios importantes da cidade de São Paulo, onde nasceu e foi criado. Foi um dos fundadores e dos mais importantes escritores do movimento modernista brasileiro. Trabalhou em alguns jornais como *Diário Popular*, *A Gazeta* e *Jornal do Comércio*. Montou a revista *O Pirralho*, que contou com Olavo Bilac como um dos colaboradores e já tinha traços do movimento modernista que iria se concretizar mais adiante. Oswald de Andrade escreveu *Pau-Brasil*, um livro de poesia importante para o movimento, assim como o Manifesto Antropofágico e o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Oswald acreditava em uma arte mais atenta a manifestações culturais menos elitizadas. Impregnado pelo que viu em suas viagens pela Europa, percebeu a

possibilidade de unir na produção artística brasileira elementos da cultura popular e erudita. No dizer de Ferreira Gullar, referindo-se à “Revolução Modernista” de 1922: “Foram também razões de natureza econômica e política, vale dizer cultural, que determinaram, naquela época, a redescoberta da realidade brasileira pelos artistas”.

5. **Giuseppe Tomasi di Lampedusa** (1896–1957). Itália. Escritor. Era filho de Giulio Maria Tomasi, príncipe da ilha italiana Lampedusa. Na infância morou em uma mansão em Palermo, período no qual estudou com um tutor. Em 1911, mudou-se para Roma, onde se matriculou em uma faculdade de direito. Entretanto, seus planos foram interrompidos; o Exército o convocou para lutar na batalha de Caporetto. Recebeu o título de príncipe com a morte do seu pai, em 1943. Sua obra mais conhecida foi o *Il Gattopardo*, em português, *O Leopardo*, um romance histórico, que é em parte inspirado na sua própria família. A narrativa se desenvolve durante o *Risorgimento* italiano, quando ocorre a decadência de amplos setores da aristocracia e a ascensão de uma burguesia financeira e industrial durante o movimento de unificação do país.

6. **Thomas Mann** (1875–1955). Alemanha. Considerado um dos maiores escritores do século XX, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1929. Heinrich Mann, seu irmão mais velho, também era romancista. Durante uma estada de dois anos em Palestrina na Itália, onde Heinrich vivia, começou a trabalhar o manuscrito *Buddenbrooks*. O romance, inspirado na história de sua família, impulsionou sua projeção internacional. Em 1912, publicou *A Morte em Veneza*, considerado um dos clássicos da literatura moderna. Escreveu cerca de vinte livros, sendo o mais conhecido *A Montanha mágica*, 1924.

7. A **Convenção Republicana de Itu** ocorreu em 1873, na cidade paulista de Itu. A ela compareceram políticos importantes do Estado de São Paulo. A primeira convenção brasileira de caráter republicano reuniu representantes de ideologias distintas: republicanos, conservadores e liberais. Foi aprovada a criação de uma assembleia de representantes republicanos composta em sua maioria por cafeicultores e a partir dessa convenção, surgiu o primeiro partido republicano organizado.

8. A **Guerra do Paraguai** (1864–1870) foi o maior conflito armado da América do Sul. O Uruguai era o cenário de uma disputa entre dois grupos políticos que disputavam a hegemonia: *blancos* (que estavam no poder) e *colorados*. O confronto deflagrou uma guerra civil. O Brasil e a Argentina apoiavam os *colorados*; o Paraguai, os *blancos*. O conflito se iniciou quando o Paraguai invadiu a província de Mato Grosso no Brasil. O Paraguai foi derrotado e a guerra teve graves consequências para o país, como a perda de poder industrial, além de uma grave crise demográfica, com falta de mão de obra masculina. Para o Brasil, as duas grandes consequências foram o fortalecimento do Exército como instituição e o crescimento do movimento abolicionista, uma vez que muitos negros lutaram no exército brasileiro com a prerrogativa de serem alforriados. Vários historiadores afirmam que a Guerra do Paraguai teve como principal objetivo a disputa política, econômica e militar pela hegemonia do continente latino-americano.

9. **Major Frederico Sólton de Sampaio Ribeiro** (1839–1900). Brasil. Militar e político. Lutou na Guerra do Paraguai. Era propagandista da Abolição e da República. Foi responsável por precipitar o fim do Império no Brasil, ao espalhar o boato de que Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant tinham sido presos pela polícia imperial. Com os ânimos militares acirrados, entregou a D. Pedro II, em nome do governo provisório, a mensagem que intimava a ele e a sua família a abandonarem o país e comunicava a implantação do regime republicano.

10. **Euclides Rodrigues da Cunha** (1866–1909). Brasil. Escritor, professor, sociólogo, jornalista, engenheiro e militar. Ficou conhecido internacionalmente pela sua obra-prima *Os Sertões*, que retrata a Guerra de Canudos. Foi aluno de Benjamin Constant ainda no colégio, o que influenciou na sua formação com a introdução da filosofia positivista. Após um ato de rebeldia contra o ministro de Guerra Tomás Coelho, foi desligado do Exército. Participou ativamente da propaganda republicana no jornal *A Província de S. Paulo*. Com a Proclamação da República, foi reintegrado ao Exército recebendo promoção. Estudou na Escola Superior de Guerra, formando-se em matemáticas, ciências físicas e naturais. No início da Guerra de Canudos, Euclides escreveu dois artigos que lhe renderam um convite do jornal *Estado de S. Paulo* para ser correspondente de guerra. Mesmo deixando Canudos quatro dias antes do final do conflito, conseguiu reunir material para escrever *Os Sertões*. Durante cinco anos elaborou o livro, construindo uma representação do Nordeste diferente da usual. Em 1903, entrou para a Academia Brasileira de Letras.

11. **Geraldo de Barros** (1923–1998). Brasil. Pintor, fotógrafo e designer. Iniciou sua carreira como pintor figurativo, além de desenvolver experimentações no campo da fotografia. A princípio, sua arte tinha influência expressionista, até entrar em contato com obras de Paul Klee e Kandinsky e passar a se interessar pela Bauhaus e o desenho industrial. Foi um dos pioneiros do movimento modernista brasileiro e da fotografia abstrata, além de um dos mais importantes artistas do Concretismo. Foi fundador e membro de importantes movimentos e associações artísticas como o Grupo 15, a Galeria Rex, o grupo Ruptura. Participou do escritório FormInform, a cooperativa de produção de móveis Unilabor e a indústria de móveis Hobjeto.

12. **Antônio Delfim Netto** (1928). Brasil. Economista, professor universitário e político. Formou-se em economia pela USP, onde posteriormente se tornou professor emérito. Entre 1966 e 1967, foi secretário da Fazenda, em São Paulo. Durante o regime militar ocupou o cargo de ministro da Fazenda durante cinco anos, época do chamado milagre econômico brasileiro e também os cargos de ministro da Agricultura e do Planejamento, além de embaixador do Brasil na França. Após a redemocratização, foi eleito deputado federal por cinco mandatos consecutivos.

13. **Renato De Fusco** (1929). Itália. Arquiteto e historiador. Professor emérito de História da Arquitetura na Universidade Federico II, em Nápoles. Lecionou história do design na Universidade Suor Orsola Benicasa. Em 1964, ele fundou a revista *Op. cit.*, uma seleção de críticas sobre a arte contemporânea voltada para arquitetura, design e artes visuais. Em 1967, a revista ganhou o Prêmio Inarch de Arquitetura e em 2001, ele próprio ganhou o Prêmio Inarch pelas suas realizações ao longo da vida. Escreveu

em torno de cinquenta livros, com temas ligados à história da arquitetura e do design, semiótica, arte, filosofia e cultura.

primeiros projetos no Brasil

14. **Paul Edgard Decurtins** (1929 - ???). Suíça. Arquiteto. Formado pela HfG, Ulm em Construção Industrializada (pré-fabricação). Especializou-se em construções industriais e foi também responsável pelo planejamento de processos de fabricação para diversas companhias de móveis standardizados. Foi professor da ESDI na disciplina de Metodologia Visual, de 1963 até 1966, sendo substituído por Daisy Igel.

15. **Claude Schnaidt** (1931–2007). Suíça. Arquiteto, estudou na Universidade de Genebra e depois na HfG-Ulm. Foi professor em Paris na Escola de Arquitetura Paris-Villemin. Em 1960-61, foi funcionário da Comissão Comercial Europeia da ONU em Genebra. De 1961 a 1962, trabalhou como arquiteto no escritório para a racionalização e padronização das construções urbanas de Varsóvia. Depois do fechamento de Ulm, fundou, com outros arquitetos, o Instituto do Meio Ambiente, em Paris, sendo seu presidente e diretor de pesquisa, de 1971 a 1973. Foi consultor da Unesco para a fundação da Escola de Arquitetura e Urbanismo de Dakar em 1973. Desenvolveu pesquisas sobre a história da arquitetura moderna, sobre a Bauhaus, sobre o funcionalismo, tipologia das habitações e métodos de projeto. Militante comunista, foi um dos mais duros críticos do formalismo sempre presente nas ideias pedagógicas e nas soluções práticas do *design moderno*. Publicou: *Autrement dit: Ecrits 1950–2001*, (Paris, 2006); *L'imitation et l'invention* (Paris, 1983); *L'âge de la pierre* (Paris, 1980); *Hannes Meyer: Buildings, Projects and Writings* (Londres, 1965).

16. **Charles Edouard Jeanneret-Gris** (1887–1965). Nasceu na Suíça e foi naturalizado francês. Arquiteto, urbanista, escultor e pintor. Adotou o pseudônimo profissional **Le Corbusier** inspirado no sobrenome de sua avó materna: Corbésier. É considerado um dos mais importantes arquitetos do século XX. Fez diversas viagens ao redor do mundo e a partir dos muitos estilos com que entrou em contato, captou o que considerava essencial e atemporal, como, por exemplo, valores da arquitetura clássica grega. Le Corbusier desenvolveu extensa atividade acadêmica e teórica e publicou muitos artigos sobre seus estudos arquitetônicos, tendo grande influência na formação da geração de arquitetos modernistas brasileiros.

17. **João Carlos Cauduro** (1935) Brasil. Arquiteto e desenhista industrial. Formou-se em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU/USP e estudou desenho industrial na Itália. Ao voltar para o Brasil, tornou-se professor da FAU/USP, atividade que exerceu durante mais de trinta anos. Em 1964 fundou, com Ludovico Martino, a Cauduro Associados, empresa de design que existe até hoje, com mais de mil marcas desenvolvidas, acumulando quinze prêmios. O escritório foi um dos pioneiros do *design moderno* no Brasil, aproximando-se da indústria e do poder público para criar sistemas integrados de identidade visual e design ambiental.

18. **A Forminform** foi um dos primeiros escritórios de design no Brasil, criado em 1958, em São Paulo por Geraldo de Barros (1923–1998) e Ruben Martins (1929–1968). Pouco tempo depois

Alexandre Wollner (1928-2018), recém-chegado da Alemanha onde estudara na HfG-Ulm, associou-se ao escritório. No ano seguinte, em 1959, Karl Heinz Bergmiller, colega de Wollner em Ulm passou também a trabalhar no Forminform, onde também trabalharam o arquiteto Ludovico Martino (1933–2011), o poeta Décio Pignatari (1927–2012) e o fotógrafo German Lorca (1922).

19. **Ruben Martins** (1929–1968). Brasil. Artista plástico e designer gráfico. Sua formação acadêmica teve início em São Paulo, sua cidade natal. Em meados de 1950, ele se mudou para Salvador, onde trabalhou formando um grupo com Caribé, Mário Cravo e Marcelo Grassman, responsável por revitalizar o meio artístico da cidade. Seis anos depois, ao retornar a São Paulo, trabalhou com Geraldo de Barros na Unilabor. Seu trabalho como designer começou efetivamente com a fundação da Forminform, em 1958. Dois anos depois, ele assumiu a direção da empresa, separando-se dos outros sócios, e propondo fazer do escritório um lugar que não se limitasse a trabalhar um design voltado para o atendimento ao cliente, mas que fosse também um centro de estudos e discussões.

20. A **Unilabor** foi uma fábrica de móveis modernos que funcionou na cidade de São Paulo, de 1954 e 1967. A empresa adotou a forma de uma comunidade de trabalho, constituindo-se em um projeto social e religioso, conduzido por frei João Batista Pereira dos Santos. Recebeu apoio de empresários, intelectuais e artistas de São Paulo e entre seus principais colaboradores estava Geraldo de Barros, responsável pelo design da maioria dos móveis lá produzidos. Além da participação de diversas personalidades paulistas das áreas industriais, intelectuais e culturais, o projeto caracterizava-se pela ideia de uma autogestão operária com os lucros devendo ser compartilhados entre todos os funcionários.

21. A **Knoll International**, fundada em 1938 por Hans Knoll, é uma empresa americana de mobiliário com representatividade internacional. Ela oferece produtos resultantes de projetos de muitos dos principais arquitetos e designers modernos da Europa, incluindo Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Le Corbusier, bem como de designers ligados à Escola de Cranbrook, em Michigan, como Eero Saarinen e Harry Bertoia. A empresa se diz comprometida com a ideia de *design moderno* desde a sua fundação, mas tem acompanhado as mudanças ocorridas e observadas em ambientes corporativos de trabalho, que ocorreram, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial.

22. **Joaquim Guedes** (1932–2008). Brasil. Arquiteto. Formou-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU/USP. Ganhou destaque ao vencer o concurso para a construção da igreja do bairro de Vila Madalena, em São Paulo, em 1955, e com o projeto da residência A.C. Cunha Lima, em 1958, com o qual ganha o prêmio internacional na Bienal de São Paulo, em 1965. Ainda em 1958, inicia sua atividade acadêmica, ao assumir a cadeira de Materiais de Construção na FAU/USP. Obtém seu doutorado em 1972 pela FAU/USP, onde defende também sua tese de livre docência, em 1981, e se torna professor titular em 1991. Em 1974, associa-se a Luís Fernando Manini e Paulo Guedes, seu irmão, passando a realizar projetos de grande escala, como numerosos planos diretores ou urbanísticos. Alguns de seus projetos são: Fórum de Itapira, residência Costa Neto, Plano Urbanístico Básico de São Paulo, reorganização do *campus*

da PUC/SP, residência Pedro Mariani, Plano Urbanístico Básico de Piracicaba, Cidade Nova de Caraiíba. Sempre atuante no Instituto de Arquitetos do Brasil, foi eleito presidente do órgão em 2008.

23. **Adolfo Leirner** (1936). Brasil. Engenheiro pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica ITA e médico pela Universidade de São Paulo USP, da qual se tornou professor na área de cardiologia. Aposentado em 2008 no cargo de diretor do Centro de Tecnologia Biomédica do INCOR, decidiu dedicar seu tempo livre à sua paixão pela fotografia.

24. **Adib Jatene** (1929–2014). Brasil. Médico, professor e cientista. Formou-se em medicina na Universidade de São Paulo USP, de onde se tornou professor. Conhecido e respeitado internacionalmente, promoveu dezenas de inovações no meio médico, como a invenção de uma cirurgia do coração para tratamento da transposição das grandes artérias em recém-nascidos. Jatene foi secretário estadual de Saúde no governo Paulo Maluf e duas vezes ministro da Saúde, no governo de Fernando Collor e de Fernando Henrique Cardoso. Foi membro da Academia Nacional de Medicina.

design frio x design quente

25. JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*. New York: Anchor Press, 1973.

26. **Vittorio Gregotti** (1927). Itália. Arquiteto. Formou-se, em 1952, pelo Instituto Politécnico de Milão. Iniciou suas atividades profissionais associado aos arquitetos Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Em 1974 fundou o próprio escritório, *Gregotti Associati*. Além das atividades profissionais em arquitetura, dedicou-se ao ensino e à crítica de arquitetura. Suas ideias foram importantes na década de 1960, precedendo um debate relativo às alternativas ao Movimento Moderno em arquitetura, que se intensificariam nos anos seguintes. A publicação de sua obra *O território da arquitetura*, 1966, foi de particular importância. Embora a maior parte de seu trabalho profissional tenha se desenvolvido na Itália, obteve um grande reconhecimento internacional, tendo sido responsável por vários edifícios fora de seu país, entre os quais o complexo desportivo e o Stade des Costières, em Nîmes, França, e o Centro Cultural de Belém [1989–94], em Lisboa, com o arquiteto Manuel Salgado. É professor de Composição Arquitetônica no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza e foi professor visitante em diversas universidades em Tóquio, Buenos Aires, São Paulo, Harvard, Cambridge e Massachusetts. Gregotti, durante a década de 1960, visitou a ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, onde ministrou palestras. Foi redator da revista *Casabella* de 1953 a 1955, redator-chefe de 1955 a 1963 de *Casabella-Continuità*, diretor de *Edilizia Moderna* e novamente diretor de *Casabella* de 1982 a 1996. Colaborou com a revista *Ottagono* e com os jornais *Corriere della Sera* e *La Repubblica*.

27. **Edoardo Persico** (1900–1936). Itália. Interrompeu os estudos de direito dirigindo seus interesses para assuntos artísticos e literários. Publicou em 1923 um texto filosófico intitulado *La città e gli uomini d'oggi*. Em 1920 viajou para Paris. Tornou-se amigo de Piero Gobetti, político e pensador liberal italiano com quem colaborou nas revistas *Rivoluzione Liberale* e *Barelli*. Em 1927 mudou-se para Turim, onde se estabeleceu trabalhando

para a FIAT. Fundou sua própria casa editora e dirigiu a editora dos irmãos Ribet. Ainda em Turim conheceu Lionello Venturi, de quem publicou em 1929 a obra *Pretesti di critica*. Apoiou novos artistas que se tornaram conhecidos como os *Sei di Torino* – Boswell, Chessa, Galante, Levi, Manzio e Paulucci. Em 1929, transferiu-se para Milão, onde colaborou com Pietro Maria Bardi na revista *Belvedere*. Fundou a galeria Milione, organizando diversas mostras em 1930. No início de 1931 dirigiu a revista *Casabella*. A partir de 1934 dedicou-se à arquitetura, desenvolvendo interiores. Apoiou, com alguma reserva, o movimento racionalista na Itália, até seu falecimento súbito em 1936.

28. Ugo Ojetti (1871–1946). Itália. Escritor e jornalista. Foi um crítico de arte, personalidade de vastíssima cultura, escreveu para diversos jornais como *Illustrazione Italiana*, *Tribuna* e *Corriere della Sera*, sendo diretor deste último em 1926 e 1927. Organizou diversas mostras de arte e apoiou importantes iniciativas editoriais como *Le più belle pagine degli scrittori italiani* para a editora Treves e a coleção *I Classici italiani* para a editora Rizzoli. Escreveu para o teatro a comédia em quatro atos *Il Matrimonio di Casanova*. Integrou, desde 1933, do conselho administrativo da Enciclopédia Italiana. Publicou diversos livros sobre arte, entre eles *Ritratti di artisti italiani*, 1923; *Rafaello e altre leggi*, 1921; *La Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, 1924 e *La Pittura italiana dell'Ottocento*, 1929. Participou ainda da direção de revistas de arte e literatura como *Dedalo*, *Pan* e *Pègaso*. Ojetti tornou-se ainda conhecido por seus aforismos, máximas e pensamentos, de fina ironia.

29. Joseph Hoffmann (1870–1956). Áustria. Sua obra representa uma conexão entre o *Art Nouveau* e o *Art Déco*, um momento de transição pré-moderno. Pode ser visto como um precursor do Movimento Moderno, porém é algo mais que isso. Foi discípulo de Otto Wagner, um arquiteto racionalista e radical. Hoffmann acrescentou elegância e refinamento às ideias do mestre. Estudou arquitetura na Universidade de Viena, antes de viajar para a Itália onde aprimorou um sentido formal claro, geométrico, mas que ainda apresentava ornamentos. Seus projetos de casas, salas de exposições e residências operárias, no entanto, apresentavam notável austeridade e clareza formal. Foi um dos criadores da *Sezession* vienense, juntamente com Gustav Klimt, e outros designers, artistas e arquitetos. Também associado a outros criadores formais fundou a *Wiener Werkstätte*, uma empresa que teve grande sucesso comercial e filiais em países europeus e nos Estados Unidos. O refinamento e o preciosismo de suas obras levou Adolf Loos a considerá-lo uma “vergonha para a Áustria”, em uma das costumeiras manifestações de radicalismo preconceituoso e mau humor do grande arquiteto.

30. Rodolfo Bonetto (1929–1991). Itália. Abandonou uma carreira de sucesso como baterista de jazz para se dedicar a profissão de designer. Começou um negócio próprio, em 1958, e nos anos que se seguiram trabalhou em uma gama ampla de produtos industriais, como lâmpadas, botas de esqui e aparelhos cirúrgicos a laser. Era autodidata e forneceu uma contribuição importante para o ensino de Ulm. Foi premiado com oito compassos de ouro, uma premiação italiana para o desenho industrial.

31. Giovanni Anceschi (1939). Itália. Designer gráfico, professor e teórico. Desenvolveu na Itália e no exterior grandes projetos

de imagem corporativa, design de exposições, e alguns dos primeiros projetos de multimídia, hipermídia e design de interação. Publicou mais de três centenas de ensaios e artigos dedicados à teoria, história e crítica do design.

marketing e design

32. A indústria de mobiliário Wilkhahn foi fundada em 1907, por Friedrich Hahne e Christen Wilkening. Os nomes foram usados para criar a Wilk-Hahn em 1954. A marca é conhecida por sua variedade de cadeiras e mesas de escritório com sofisticadas características ergonômicas e formais. Os filhos dos fundadores, Fritz Hahne e Adolf Wilkening assumiram a direção da empresa após a Segunda Guerra Mundial e continuaram a fazer cadeiras de madeira e mobiliário, até meados dos anos 1950. A introdução de novos materiais, como aço, fibra de vidro, novos tecidos para estofados e o desenvolvimento de componentes em plástico transformaram o negócio, antes extremamente manual, em uma empresa moderna de produção industrial com alcance internacional. A Wilkhahn também é conhecida pela arquitetura de suas unidades de produção; os pavilhões são um projeto do arquiteto Frei Otto e os espaços de produção de Thomas Herzog.

33. Akio Morita (1921–1999). Japão. Empresário. Foi cofundador da Sony Corporation. Em 1946, após a Segunda Guerra Mundial, Morita e Masuru Ibuka, um engenheiro com quem trabalhou em projetos de pesquisa durante a guerra, fundaram a Tokyo Tsushin Kogyo Kabushiki Kaisha, traduzida para o inglês como Tokyo Telecommunications Engineering Company. Ibuka tinha 38 anos e Morita, 25. Durante a longa parceria, Ibuka focou sua energia em pesquisa tecnológica e desenvolvimento de produtos, enquanto Morita foi essencial na liderança da Sony nas áreas de *marketing*, globalização, finanças e recursos humanos. A mudança de nome de Tokyo Tsushin para Sony aconteceu em 1958, com a decisão de expandir os negócios para o mercado internacional, necessitando de um nome mais fácil de pronunciar e lembrar. Dois anos depois a empresa se instalou nos Estados Unidos.

34. Dieter Rams (1932). Alemanha. Estudou arquitetura e design em Wiesbaden. Responsável pelo design da Braun juntamente com Hans Gugelot, até a morte deste em 1965. Posteriormente passou a chefiar o design da companhia. Desenhou também móveis para a firma Vitsoe a partir de 1960. Recebeu, em 1966, o prêmio da Rosenthal Studio de design. Mesmo não sendo um designer formado em Ulm, sua obra na Braun, continuidade do trabalho de Hans Gugelot, é uma excelente referência dos princípios de design que nortearam a Escola. Dieter Rams é um dos grandes expoentes do *design moderno* contemporâneo, ele permanece um membro afiliado do *Deutscher Werkbund*.

35. Michael Erlhoff (1946). Alemanha. Teórico, escritor e professor. Estudou na Universidade de Hanôver, onde completou seu doutorado em literatura alemã, história da arte e sociologia e trabalhou por vários anos como assistente de pesquisa e mais tarde como professor assistente. Entre 1986 a 1990, foi diretor do Conselho Alemão de Design em Frankfurt. Em 1991, foi nomeado fundador reitor da Koeln International School of Design KISD, em Colônia, na Alemanha, onde foi professor de história e teoria do design até 2012. Participou na criação da Fundação Raymond Loewy e foi seu presidente de 1992 a 2006. Atualmente, é membro da Associação Alemã de Teoria do Design e Pesquisa DGTF,

que ele fundou em 2003, e membro da Associação Internacional de Crítica de Arte AICA e também ministra regularmente palestras e realiza *workshops* em universidades internacionais.

design, filosofia e política

36. Angelo Giuseppe Roncalli (1881–1963). Itália. Foi eleito papa **João XXIII** em 1958. Considerado inicialmente um papa de transição, depois do longo pontificado de Pio XII, ele convocou, para surpresa de muitos, o Concílio Vaticano II, que visava à renovação da Igreja e a uma nova formulação para explicar a doutrina católica ao mundo moderno. No seu curto pontificado de cinco anos, escreveu oito encíclicas, sendo as principais a *Mater et Magistra* [Mãe e Mestra] e a *Pacem in Terris* [Paz na Terra].

37. **Martin Luther King** (1929–1968). Estados Unidos. Foi um pastor protestante e ativista político. Tornou-se um dos mais importantes líderes do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e no mundo, com uma campanha de não violência e amor ao próximo. Em 1964, Martin Luther King recebeu o Prêmio Nobel da Paz, pelo o combate à desigualdade racial por meio da não violência. Nos anos que antecederam a sua morte, expandiu seu foco para incluir a pobreza e a Guerra do Vietnã. Foi assassinado em 1968.

38. **Desmond Tutu** (1913). África do Sul. É um arcebispo da Igreja Anglicana que recebeu o Prêmio Nobel da Paz, em 1984, por sua luta contra o Apartheid em seu país natal. Foi o primeiro negro a ocupar o cargo de arcebispo da Cidade do Cabo, tendo sido também o primaz da Igreja Anglicana da África Austral entre 1986 e 1996. Sua proposta para a sociedade sul-africana incluía direitos civis iguais para todos, abolição das leis que limitavam a circulação dos negros, um sistema educacional comum e o fim das deportações forçadas de negros. Em 1996, após a extinção do Apartheid, presidiu a Comissão de Reconciliação e Verdade, destinada a promover a integração racial na África do Sul, com poderes para investigar, julgar e anistiar crimes contra os direitos humanos praticados na vigência do regime.

39. **Gamal Abdel-Nasser** (1918–1970). Egito. Militar e político. Foi um dos fundadores do movimento de “oficiais livres”, que lutou contra a corrupção e a dominação britânica no Egito. Como capitão, ao lado do general Ali Mohamed Naguib, chefiou em 1952 um golpe de Estado contra o rei Faruk I, no trono desde 1936. Foi eleito presidente, em 1956, dando início à reforma agrária e à industrialização do país, com o objetivo de implantar um regime socialista adaptado à região. Nesse mesmo ano, nacionalizou o Canal de Suez e proibiu navios israelenses de cruzá-lo, dando início a uma crise na região. Em 1958, promove a fusão do Egito com a Síria, criando a RAU República Árabe Unida – a união, porém, só dura até 1961. A derrota para Israel na Guerra dos Seis Dias, em 1967, enfraqueceu o governo.

40. **Mohamed Ahmed Ben Bella** (1918–2012). Argélia. Principal líder da guerra de independência contra a França, foi primeiro-ministro entre 1962–63 e o primeiro presidente eleito da Argélia, encaminhando o país para uma economia socialista durante seu governo, entre 1963–65. Foi deposto em 1965, após um golpe de Estado, passou dez anos no exílio e regressou ao seu país em 1990, quando a Frente de Salvação Islâmica FSI estava no poder. Com o apoio de seis partidos políticos, convocou eleições em 1991, nas quais foi derrotado pela FSI.

41. **Gilberto Freyre** (1900–1987). Brasil. Escritor, jornalista, cientista social. É considerado um dos mais importantes pensadores brasileiros do século XX. Aos 18 anos foi para os Estados Unidos e estudou nas Universidades Baylor e Columbia, onde obteve o título de doutor em Ciências Políticas, Jurídicas e Sociais. Retornou ao Recife em 1924, mas partiu para o exílio após a Revolução de 1930. Depois de lecionar nos Estados Unidos, na Universidade de Stanford, em 1931, viajou para Europa. Voltou ao Rio de Janeiro, em 1932, e se dedicou a escrever *Casa-Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, publicado em 1933. O livro revolucionou os estudos sobre as relações étnicas e raciais no Brasil, influenciando as múltiplas áreas das ciências humanas. Em vez do registro cronológico de guerras e reinados, ele passou a estudar o cotidiano por meio da história oral, documentos pessoais, manuscritos de arquivos públicos e privados, anúncios de jornais e outras fontes até então ignoradas. Usou também seus conhecimentos de antropologia e sociologia para interpretar fatos de forma inovadora. Escreveu outros livros, com destaque para *Sobrados e mocambos*, 1936; *Nordeste*, 1937; *Interpretação do Brasil*, 1947; e *Ordem e Progresso*, 1959. Sua última obra publicada em vida foi *O Brasileiro entre outros hispanos*, 1975.

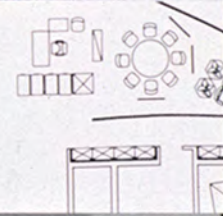
42. **Octavio Paz Lozano** (1914–1998) poeta, escritor, ensaísta e diplomata mexicano, Prêmio Nobel de Literatura em 1990. Considerado um dos grandes escritores do século XX e um dos maiores poetas hispânicos de todos os tempos. Especificamente sobre o *design moderno*, Octavio Paz escreveu um interessante ensaio intitulado “Ver e usar: arte e artesanato”, em *Convergências* (Rio de Janeiro: Rocco, 1991).

43. **Heráclito** (cc. 535 a.C.–475 a.C.). Filósofo pré-socrático considerado o pai da dialética. Avesse à vida em sociedade, de natureza triste e arrogante, era chamado de ‘Obscuro’. Segundo ele, o fluxo permanente define a harmonia universal. Tudo se move, nada se fixa na imutabilidade. Ele costumava repetir uma frase que se tornou célebre: “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontram as mesmas águas e o próprio ser já se modificou.”

44. **Gerd Bornheim** (1929–2002). Brasil. Filósofo, professor e ensaísta. Em 1951, gradua-se em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUC/RGS, em Porto Alegre. Como bolsista do governo francês, chega a Paris, em 1953, para estudar na universidade Sorbonne. Convive com intelectuais consagrados, como Merleau-Ponty, Piaget e Bachelard. No ano seguinte, transfere-se para Oxford para cursar filosofia política e literatura inglesa contemporânea e, em 1955, frequenta aulas de arte e cultura gótica na Universidade de Freiburg em Breisgau, na Alemanha. Retorna ao Brasil, nesse ano, para lecionar filosofia na Universidade do Rio Grande do Sul URS e um ano depois passa a integrar o corpo docente da PUC/RGS. Em 1969, é cassado pela ditadura militar e só tem permissão para voltar a lecionar no magistério superior com a anistia. Algumas de suas obras mais importantes são: *O Sentido e a máscara* (São Paulo: Perspectiva, 1969); *Teatro: a cena dividida* (Porto Alegre: LPM, 1983); *Brecht: a estética do teatro* (Gaal, 1992).

ambiente

No início do Século XX a administração já depende da informação. Informar tornou-se um processo de evolução técnica e social. Nele cresce o conhecimento e a ordem do trabalho. Móveis e equipamentos são planejados dentro dessas novas premissas.



a industrialização e o design de móveis para escritório



a industrialização e o design de móveis para escritório

Nas décadas de 1950–60, era comum no Brasil o fenômeno de muitas pequenas oficinas transformarem-se em indústrias. Deixaram de executar produtos sob encomenda, sob medida, que obedeciam a especificações individuais e procuraram uma normalização interna, tentando adaptar-se às normas ou demandas do mercado que, sob uma ótica desenvolvimentista, abria um novo espaço de trabalho para essas empresas. Seus produtos tornaram-se seriados, e o que antes era executado por um técnico qualificado passou a ser feito em diversas etapas por operários e com a ajuda de mão de obra não necessariamente especializada, mas sempre sob a direção e controle de técnicos. Nesse primeiro passo da industrialização, as construções, instalações, máquinas e ferramentas mudaram pouco. Mudou a metodologia de trabalho, o critério de ordenação da produção e o layout de fabricação. O que mudou radicalmente foi a relação com o consumidor. Antes era quase pessoal e direta. Com os novos critérios, os produtos começaram também a ser vendidos em lojas, por representantes comerciais, mediante especificações em catálogos e também, em função de informações publicitárias. Deixou de ser uma relação direta entre produtor e cliente e tornou-se um processo anônimo e relativamente indireto.

O setor de mobiliário foi um dos mais representativos dessas mudanças, principalmente no mobiliário destinado a um uso coletivo, como o mobiliário hospitalar e, principalmente, o mobiliário para escritório. Pode-se dizer que, nessa época, o mobiliário para escritórios era um produto industrial de complexidade relativamente baixa e que, por diversos fatores, cresceu muito a demanda por esse tipo de produto. Em primeiro lugar, o deslocamento de uma grande quantidade de mão de obra para processos indiretos de trabalho, para processos de trabalho administrativos, no qual o mobiliário era elemento básico. Além disso, a construção de Brasília significou a criação de um gigantesco centro administrativo. As fábricas paulistas, que dominavam o mercado do mobiliário, começaram uma intensa produção visando suprir a demanda de três centros principais de mercado: São Paulo, o mais tradicional; Brasília, a nova demanda e o Rio de Janeiro, cidade que tendo suas características de capital federal transferidas, buscava uma nova configuração administrativa, eventualmente centrada na hipótese do mercado financeiro. Nessa ocasião, julgava-se que o setor de mobiliário para escritórios tinha uma perspectiva de futuro seguro porque estatísticas e previsões econômicas lhes garantiam um crescimento constante.

Nessa época os escritórios ainda eram instalados de uma forma relativamente primitiva, principalmente se for feita uma comparação com as exigências de hoje. Usavam-se escrivaninhas, que podiam ser grandes, médias ou pequenas, poltronas giratórias, de espaldar alto, médio ou baixo, variáveis pouco objetivas, sempre definidas em função de hierarquias relativas ao futuro usuário. Havia ainda os gaveteiros, armários, *credenzas* para guardar documentos, mesas

"Foto emblemática que mostra uma conversa entre candangos na época da construção de Brasília, por volta de 1959, numa tarde de domingo. Provavelmente não se vê mais essa cena hoje em Brasília. Mas, cerca de 25% da população mundial continua adotando essa postura ao sentar, não apenas para lazer e descanso como também para trabalhar".



Florence Knoll nasceu em 1917 nos Estados Unidos. Estudou arquitetura na Cranbrook Academy of Art, no Instituto de Tecnologia de Illinois e também em Cambridge, Massachusetts, tendo como professores alguns dos maiores arquitetos do século XX, como Walter Gropius, Marcel Breuer e Ludwig Mies van der Rohe. Em 1943, Florence se mudou para New York onde conheceu Hans Knoll, com quem se casou em 1946. Na época Knoll estava estabelecendo sua empresa de móveis. Unindo as habilidades dela em design, com a visão de negócios dele, o casal transformou a empresa nascente em uma referência internacional.

A Knoll Planning Unit foi responsável pelos interiores de algumas das maiores corporações da América, incluindo IBM, GM e CBS. Após a trágica morte de Hans Knoll em um acidente em 1955, Florence Knoll foi presidente da empresa até 1960, quando decidiu renunciar para se concentrar em dirigir a área de design e desenvolvimento. Depois de cinco anos no cargo, ela se aposentou da empresa. Florence faleceu aos 102 anos, em Coral Gables na Flórida, em janeiro de 1919.

redondas, ovais e compridas para as reuniões e a famosa mesa para máquina de escrever, com sua cadeira giratória, espaço de trabalho no qual, pela primeira vez, levantou-se o problema da ergonomia como algo relevante nos móveis destinados ao setor de serviços. Como diz Bergmiller, "Mas como a datilógrafa era uma mão de obra barata, poucos empresários ficaram convencidos em investir adequadamente em seu posto de trabalho. Hoje essa moça chama-se digitadora, programadora, uma pessoa que opera equipamentos caros e sofisticados. Agora todos aceitam que mesas e cadeiras devam ser ajustadas a seu físico, e o resultado é evidente: ela reclama menos das dores nas costas e de problemas na vista, falta menos ao serviço, e isso resulta em maior produtividade. Ela está um pouco mais feliz em seu trabalho e o empresário, talvez, um pouco mais rico. São os benefícios que a ergonomia traz sob uma ótica capitalista."

Mas, a maior parte do mobiliário de escritório fabricado até então pelas grandes empresas, era pesado, feito em chapas metálicas, de madeira compensada ou maciça e, quase sempre, pintado de verde ou em madeira escura. Foi Florence Knoll que, pela primeira vez, apresentou um conceito diferente: **esqueletos** de tubos metálicos quadrados e cromados, pranchas de madeira fixadas por cima como tampos das mesas e containers pendurados embaixo. Esse conceito espalhou-se rapidamente pelo mundo todo, inclusive no Brasil. O sistema facilitou muito a fabricação, o estoque, a terceirização, o transporte e a manutenção, além do intercâmbio de componentes. Bergmiller acha que, em sua essência, essa ideia está presente até hoje em diversas variáveis de projetos de mobiliário para escritório. Essas considerações sobre suas ideias relativas ao mobiliário para escritório das décadas de 1960–70 enquadram-se perfeitamente na fase inicial da Escriba, indústria na qual desenvolveu seu mais extenso e complexo trabalho, durante mais de trinta anos.

a Escriba



O contrato com a Escriba foi inicialmente previsto para um ano mas, devido aos resultados positivos foi renovado permanentemente. Desenvolver uma programação de longo prazo sempre é uma atividade mais complexa. Num país sujeito a oscilações econômicas esse trabalho torna-se mais delicado ainda. Além disso, os projetos para mobiliário de escritório sempre devem atender às demandas técnicas e organizacionais mais atualizadas e desenvolvidas. A informática foi, nos últimos trinta anos, a propulsora dessas mudanças. Os fabricantes esclarecidos souberam acompanhar essas novas exigências valorizando-as mais que simples alterações estéticas e formais. Demandas técnicas e funcionais são sempre mais importantes que as tendências ou ondas estilísticas e nessa concepção o designer pode exercer um papel importante.

A Escriba nesses trinta anos integrou o design à sua política geral e passou por algumas etapas nesse processo: – transformou-se de uma oficina em uma indústria de seu tempo, preocupada com produtos seriados e codificados, apresentando possibilidades de desmontabilidade, parcialmente terceirizados em sua fabricação;

O jovem economista José Serber, então com trinta anos, que havia atuado com sucesso como ator no teatro e na televisão, procurou alguma coisa mais consistente e segura para fazer. Comprou uma marcenaria, mas, desde o início, não pensou em dar continuidade aos métodos de trabalho artesanais. Imaginou essa oficina como o núcleo de uma futura fábrica. Alguns arquitetos amigos desenharam para ele um conjunto de produtos. Havia na marcenaria uma pessoa muito singular: “um grande marceneiro espanhol”, como diz Bergmiller. O Sr. Vicente era, de fato, um marceneiro tão competente quanto mal-humorado. Mas, por trás disso havia um bom caráter, ainda que desconfiado dos novos métodos que não o colocavam mais como elemento central nas questões técnicas e de fabricação. Lembro-me muito bem de meu primeiro estágio na Escriba. Bergmiller, sem me dar mais informações, colocou-me para desenvolver os protótipos de algumas juntas que queria introduzir nos móveis da Escriba. Vicente desconfiava das novas soluções; olhava os desenhos e dizia, invariavelmente, com sotaque espanhol: — “No va dar”. Fez parte do meu aprendizado. Foi Vicente quem viabilizou os primeiros produtos da Escriba, antes de Bergmiller assumir o seu design. Nessa época, o cunhado de José Serber, Mário Grosbaum, engenheiro, entrou para a sociedade e assumiu a responsabilidade pela produção.

O nome Escriba surgiu numa conversa informal entre amigos, sugerido por Geraldo de Barros. Não houve nenhuma pesquisa de mercado e nenhum custo para isso, mas funcionou, deu certo. Como diz Bergmiller “eram outras épocas”, e continua sua narrativa: “Conheci José Serber ainda em São Paulo. Era muito amigo de Leo Seincman, amigo meu também, industrial, dono da Probjeto, uma fábrica de móveis de boa qualidade. Leo foi um grande incentivador de José, que na época estava muito interessado e ligado às atividades da ABDI, Associação Brasileira de Desenho Industrial. José tinha sido ator e sempre aparentava bom humor e grande facilidade de comunicação dentro e fora de sua empresa. Mudei para o Rio em 1967, achando que precisava ficar mais próximo da ESDI que, na época, apresentava seus primeiros problemas. Mas, logo depois, fui procurado pelo José no Rio propondo-me cuidar da implantação de um programa de design na Escriba”. E prossegue, literalmente: “Curioso é, de *vista-retrospecto*, que em São Paulo fui procurado pelo então secretário de Educação do Estado da Guanabara, Carlos Flexa Ribeiro, para participar da estruturação da ESDI e, logo depois, no Rio de Janeiro, o José Serber da Escriba me visitou e solicitou meus serviços profissionais em São Paulo. Acordo acertado, continuei na ponte aérea no sentido inverso. Elaboramos um programa de trabalho, inicialmente para um ano, com objetivos claros de introduzir na Escriba uma ideologia de design”.

Diz Bergmiller, a respeito dessa proposição, que uma das principais questões é que o designer saiba propor e realizar projetos dentro de prazos definidos e que seja capaz de cumprir com responsabilidade os compromissos assumidos, porque a pontualidade também tem seu peso na qualidade do trabalho.

– concentrou-se no conceito de programas completos de produtos e na integração dos diversos programas entre si;
– buscou um posicionamento muito claro no mercado conferindo características muito definidas a seus produtos: sobriedade, honestidade, simplicidade, racionalidade e funcionalidade;
– procurou também uma identidade entre seus produtos, sua apresentação visual, sua identidade empresarial e até mesmo com sua linguagem persuasiva, na fábrica, nas lojas, nos veículos, catálogos, publicidades, feiras, etc.

Alguns tempos depois de iniciado seu processo de transformação, a empresa passou a participar de feiras nacionais e internacionais e estabelecer metas de exportação e intercâmbio com representantes comerciais e fabricantes no exterior, como a Wilkhahn da Alemanha. Passou também a preocupar-se com a sua inserção social e cultural, principalmente através da organização de exposições informativas de médio e grande porte, visando apresentar ao público em geral a qualidade e os princípios de um trabalho fundamentado no design.

A Escriba criou um departamento de design que se transformou em uma importante diretriz de sua política empresarial. Em todas as questões internas o design serviu como referência buscando desenvolver e fabricar produtos de qualidade por preços compatíveis. A Escriba acreditou na hipótese de que seus produtos e sua forma de divulgá-los poderiam influenciar e esclarecer seu próprio consumidor.

Bergmiller — um vínculo de 30 anos com a Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda. Taboão da Serra, São Paulo. 1967–1997.

“Talvez aqui o designer se diferencie do artista, de um amador e também do cientista. Um artista verdadeiro jamais cria dentro de tempos préestabelecidos, um cientista não pode, normalmente, fazer novas descobertas com prazos impostos. Já o amador, sem método e sem controle analítico, talvez chegue a alguma solução, por sorte ou talento, mas isso pode representar um risco. Espera-se do designer a capacidade de avaliar a complexidade do problema, definindo as etapas e o tempo mínimo para o seu desenvolvimento. Um procedimento metodológico necessita seu *timing*, e sem ele, numa solução final podem faltar os argumentos convincentes, as justificativas por ter optado por uma ou outra solução. Num trabalho apenas empírico, podem faltar as considerações adequadas e os dados confiáveis e seguros sobre a viabilidade de fabricação, as formas de comercialização mas, acima de tudo, podem estar ausentes os requisitos básicos de funcionalidade do produto em questão. Esse 'espírito' analítico deve estar sempre presente, mesmo em produtos de pequeno porte. Às vezes, alterações mínimas em um produto podem conduzir a consequências em cadeia, positivas ou negativas, porque a maioria dos produtos industriais pertencem ou a linhas, sistemas ou programas de produtos. Quanto mais familiarizado com o tipo de projeto, com a tecnologia disponível, com a organização empresarial e, logicamente, com o desenvolvimento da própria experiência profissional, mais compacto se tornará o tempo necessário para um designer dedicar à análise e ao desenvolvimento de seus projetos”.

No caso da Escriba, Bergmiller considerava essencial a definição de algumas premissas: consideração do nível de complexidade técnica dos produtos propostos, investimento necessário em ferramental e equipamento para a produção, estabelecer uma estimativa da quantidade de produtos a serem fabricados, trabalhar com dados confiáveis sobre fornecedores e de serviços terceirizados, desenvolver testes internos e em laboratórios externos especializados para os protótipos; cuidar dos preparativos para a comercialização: catálogos, publicidade, *showrooms*, lista de preços.

“Já na primeira presença na fábrica da Escriba constatei uma falha construtiva em um produto pronto para a entrega. Apontando a deficiência, mandei ali mesmo fazer o acerto devido, evitando assim uma posterior reclamação ou devolução. Essa rapidez e flexibilidade de mudar, de introduzir algo novo, uma empresa pode perder na medida em que cresce, por que as séries de produto ficam cada vez maiores. Isso só aumenta a responsabilidade do designer: erros de projeto multiplicam-se milhares de vezes”.

“A Escriba em sua fase inicial não era mais que um conjunto de oficinas: uma marcenaria precária e nos terrenos vizinhos funcionavam a serralheria e a tapeçaria. Ainda assim, dessa mistura, saíam produtos seriados”. Bergmiller recorda-se que, no final da linha de montagem, havia um operário retocando os móveis e eliminando os problemas ocorridos durante a fabricação. Uma vez, ele disse: — “No dia em que esse tipo de trabalho for extinto, a empresa poderá ser considerada uma verdadeira fábrica, uma fábrica da qual sairão produtos de qualidade”. Em outras ocasiões, ele fez menção ao designer como

“o vigilante permanente em todas as questões de qualidade”. Ao dizer isso se referia à necessidade de estar o designer permanentemente atento a todas as etapas de projeto e de produção, até mesmo de inserção do produto no mercado, procurando evitar ao máximo a possibilidade de que algo ocorresse à sua revelia. Isso não significa que o designer seja instituído como outro tipo de censor, a exemplo do *marketing*, mas que, à semelhança dessa atividade, seja ela também compreendida como uma função básica e necessária a todos os estágios de projeto, produção e consumo dos produtos industriais.

Desde o início do trabalho na Escriba, o apoio de José Serber e Mário Grosbaum foi integral. Os problemas surgiram na parte técnica em que se tornaram mais visíveis as resistências às inovações. Bergmiller chamava o Sr. Vicente de “grande marceneiro espanhol”, sem qualquer sentido pejorativo. Na verdade, tinha e tem um grande respeito por esses profissionais, devendo-se lembrar de que, antes de cursar a HfG-Ulm, ele mesmo fez estudos específicos de marcenaria e acumulou uma extensa experiência prática sobre tecnologia da madeira. Mas, por tradição, na época esses especialistas eram extremamente convictos e orgulhosos de suas habilidades e conhecimentos, ao mesmo tempo que se mantinham conservadores, acreditando mais nas soluções que aprenderam e já haviam testado. Nessa época era visível um fenômeno típico dos períodos de transição na indústria, um conflito entre as questões de qualidade artesanal e qualidade industrial. Os anos seguintes demonstrariam que esse era um falso conflito, muitas vezes exacerbado por setores interessados no design, mas eventualmente, pouco próximos de sua prática real. Na própria ESDI era comum um tipo de discussão contrapondo o artesanal ao industrial, discussão em que quase sempre, de ambos os lados, prevaleciam argumentos autoritários de um lado e emocionais do outro.

A distinção entre esses dois tipos de qualidade ocorreu com o próprio desenvolvimento de um processo de produção e de intercâmbio de conhecimentos ocorrido principalmente a partir da década de 1980. A distinção das qualidades, artesanal e industrial, permitiu a justa avaliação de cada uma, sua comparação crítica e não emocional e, finalmente, uma positiva interação entre elas, até mesmo em setores nunca pensados como viáveis para essa ocorrência como o próprio mobiliário para escritórios. Uma das eventuais consequências positivas do pensamento globalizado na indústria foi a quebra de uma barreira ideológica estabelecida pelo *design moderno* quanto à possibilidade de agregar qualidade vinda de uma tradição mais artesanal a uma produção seriada de maior escala.

Houve evidentemente, nessa interação, uma sensível modificação no sentido do que significaria a qualidade artesanal. Isso não é apropriação indébita, nem traição a ideais fundamentalistas. Ao contrário, foi uma atitude progressista e criativa que permitiu a saída do território do confronto para outro que admite a existência de dois tipos distintos de qualidade e, além disso, sua permeabilidade, fato evidenciado e consequência direta de sofisticados processos industriais que, não poucas vezes, recuperaram e desenvolveram antigas técnicas

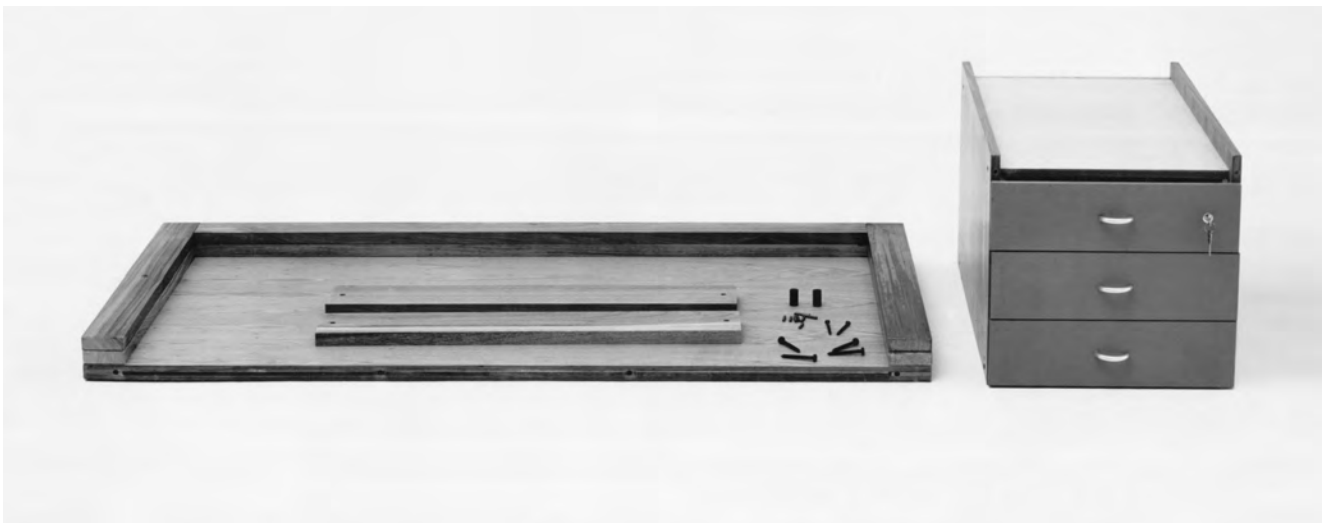
Qual é a vantagem de um móvel desmontável? Essa poderia ser uma dúvida comum aos consumidores das décadas de 1950 e 1960. Já para o fabricante a questão era clara: a fabricação de tampos, estruturas, gaveteiros e outros componentes era e ainda é processada em lugares diferentes com equipamentos também diferentes. Até o acabamento desses componentes é feito ainda antes da montagem final, e assim, eles são muitas vezes embalados, identificados e empilhados enquanto aguardam o despacho. O volume ocupado pelo móvel fica sensivelmente reduzido o que torna o transporte mais econômico e seguro.

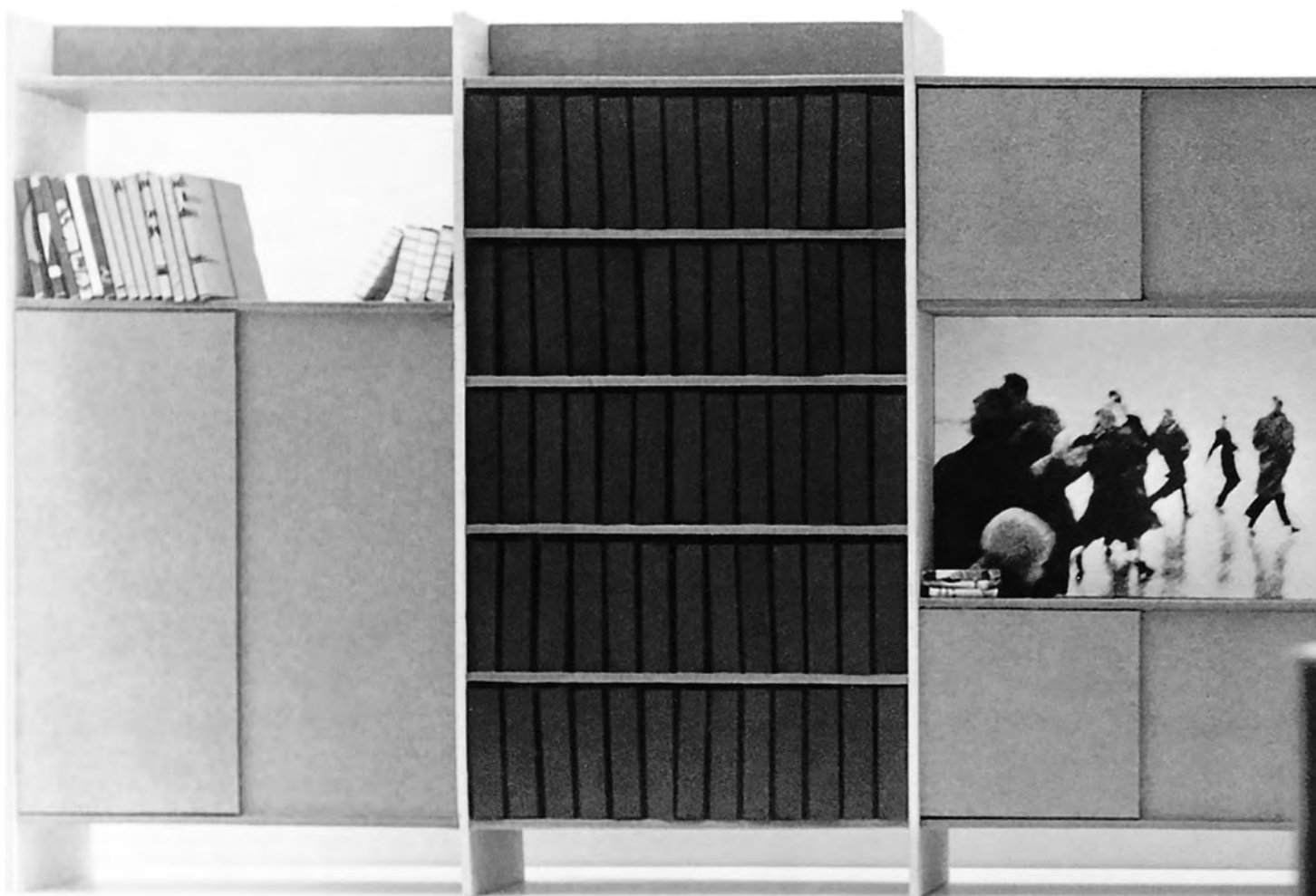
Quando se raciocina em função de programas de móveis, a desmontabilidade ganha ainda outra importância, pois muitos dos componentes tornam-se intercambiáveis entre os diversos programas. Uma empresa que trabalhe com essa concepção deverá sempre planejar a fabricação de um número controlado de componentes, de acordo com o número de produtos finais a serem produzidos.

e soluções consideradas superadas. Mas, na época, no tempo do confronto, a reação do Sr. Vicente às propostas de Bergmiller era a mesma que eu havia observado quando estagiei na Escriba: um sonoro “no va dar”. Havia um problema a ser resolvido e o confronto não era o caminho para isso. Muitas vezes ganhar uma disputa significa perder alguma coisa que, nesse caso, não poderia ser dispensada impunemente. A Escriba se desenvolvia, mas ainda dependia de soluções que não eram artesanais, porém deveriam ser observadas a partir de uma ótica que incluísse uma noção de qualidade apurada, característica que o Sr. Vicente possuía. Ao “no va dar” Bergmiller apresentou uma contraproposta: “O senhor faça o teste do que eu proponho e execute em paralelo a sua ideia”. Lembro-me muito bem dos testes de juntas que executei junto com Vicente. Desenvolvíamos os protótipos dessas juntas para depois forçá-las até o limite, quebrá-las e, a seguir, tirar as conclusões. Era necessária uma extrema atenção pois não se tratava de testes técnico-científicos executados numa banca de provas, mas testes mais simples, menos elaborados, mas que deveriam ser também indicativos e conclusivos a respeito de sua eficiência. Quase sempre prevaleceram as propostas de Bergmiller. Em pouco tempo, Vicente habituou-se a respeitá-lo. Durante muitos anos seguintes trabalharam juntos, em harmonia, num processo criativo conjunto. O “no va dar” tornou-se um dia uma brincadeira interna na Escriba e fora dela, em outros trabalhos que desenvolvemos. A citação dessa frase em portunhol sempre significava que estávamos tentando alguma coisa nova, alguma coisa criativa.

Ainda no tempo em que era aluno de Bergmiller na ESDI, ouvi-o dizer que seria comum um profissional de fora enfrentar dentro de uma empresa, por parte de funcionários estabelecidos e mais antigos, reações contrárias aos objetivos de um projeto que alterasse substantivamente qualquer ordenamento já estabelecido. Ressaltava a importância de aprender com isso e saber enfrentar com tato e sensibilidade qualquer divergência. O importante seria ganhar um colaborador, um participante ativo e interessado no projeto. Quando fui estagiar na Escriba e fui posto a trabalhar com Vicente, entendi logo por quê.

Mesa MM desmontada, 1968





Estante componível, 1967

O produto faz parte de um sistema construtivo, desenvolvendo-se tanto no sentido vertical como horizontal numa clara modulação. Foi o primeiro projeto desenvolvido para a Escriba encaminhado para uma concepção efetivamente industrial.

A apresentação em maquete destaca o conceito de coordenação modular empregado.



A Escriba evoluiu muito a partir da década de 1970, tanto na oferta de produtos como no faturamento. No mercado de mobiliário para escritórios, ajudou a definir um design brasileiro e também o significado de um produto de qualidade. Nunca houve o objetivo de se criar um estilo. Mas todos os móveis tinham características semelhantes, estabeleciam relações entre si e faziam parte de um conjunto harmônico. Os programas da Escriba apresentavam uma personalidade muito clara e definida: eram econômicos e estritamente funcionais e racionais, sem concessões nos mínimos detalhes. Lembro-me de ter executado, nas oficinas da ESDI, os puxadores para as gavetas dos protótipos da nova linha em 1972. Interpretei equivocadamente um desenho esquemático e a seção do puxador foi executada em forma quadrada em vez de redonda. Não havendo tempo para refazê-los, os gaveteiros foram montados com esses puxadores e quase todos afirmaram ter gostado mais dos elementos com seção quadrada. Bergmiller ouviu a todos pacientemente e depois emitiu sua opinião: poderia até aceitar que todos preferissem os puxadores quadrados, mas essa era apenas uma preferência estética, um juízo subjetivo e não o que havia sido estabelecido como conceito geral do móvel, baseado num juízo crítico e racional. Iria prevalecer o conceito. Aos pouco se foi estabelecendo o conceito geral da Escriba, onde um simples detalhe deveria ter a mesma atenção dada a qualquer outro aspecto que fizesse parte do projeto. Essa postura foi gradualmente implantada e observada nos catálogos, na publicidade, na linguagem da empresa e na sua presença em feiras e em suas lojas e *showrooms*.

Nessa altura, a Escriba já havia se mudado da oficina na rua Tapabuã na capital, para uma construção projetada e planejada em Taboão da Serra, cidade próxima a São Paulo, com instalações e máquinas de última geração. O *layout* da nova fábrica evidenciava a coerência buscada entre design, produto e produção. Um sistema de produtos bem pensado resulta num processo de fabricação claro, limpo e ordenado, que induz e facilita o controle permanente da qualidade. Nessa nova fábrica tornou-se também mais fácil a reunião dos responsáveis pelo planejamento, pelo design, pela produção e pela venda dos produtos. Assim se criou um “comitê de design”, muito antes de se ter estruturado um departamento específico de design. O design tornou-se um argumento da Escriba, tanto no plano interno quanto em sua comunicação com públicos específicos e genéricos. Buscou-se também uma linguagem e uma forma gráfica que contribuísse para o esclarecimento do consumidor e do usuário. Bergmiller afirma que poucas empresas brasileiras colocaram o design como conceito tão importante para si mesma. E diz ainda: “Qual foi o segredo do sucesso dessa política empresarial voltada para o design? Eram sempre medidas e decisões sensatas, equilibradas, que se baseavam em baixos investimentos e no desenvolvimento de uma tecnologia própria. Essa atitude gerou confiança e segurança. Gerou uma competência para enfrentar e resolver qualquer demanda do mercado”.

Na década de 1950, o paulista ostentava grande orgulho quanto ao crescimento de sua cidade e acreditava em frases do tipo “São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo” ou “São Paulo não pode parar”. Poucos, ninguém

mesmo, avaliava as consequências futuras dessa atitude. Crescimento para nós era uma referência quantitativa. A implementação de critérios de qualidade não era difícil apenas na produção industrial e mesmo as soluções urbanas projetadas visavam facilitar e acelerar esse crescimento desenfreado. Isso representava apenas mais uma evidência de certa tradição política do país: o uso dos recursos públicos em benefício exclusivo dos interesses imediatos da elite. Nas grandes artérias urbanas, debaixo dos grandes viadutos e das grandes vias marginais ou perimetrais que facilitavam o trânsito, começavam a se multiplicar os bolsões de miséria e exclusão. Tudo era justificado, como sempre, com promessas de um futuro melhor, e esse era o argumento capaz de cegar principalmente uma classe média incipiente que, notadamente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, pensava estar na frente de uma corrida rumo ao Primeiro Mundo. Ainda na década de 1970, Octavio Paz faria uma interessante observação a respeito dessa atitude típica dos países chamados então de Terceiro Mundo no ensaio "Invenção, subdesenvolvimento, modernidade", publicado em *Signos em Rotação* (Perspectiva, 1971). Com extrema propriedade, ele disse que todos se empenhavam em uma exaustiva corrida para ver "quem chegaria primeiro ao inferno".

Nessa época, José Serber perguntou a Bergmiller como a Escriba deveria evoluir. A empresa já tinha então uma dimensão respeitável em comparação com suas concorrentes. Diz Bergmiller: "A minha posição era firme: a Escriba deveria empenhar-se, de forma permanente, em melhorar seus produtos, racionalizar os programas em oferta, aperfeiçoar os processos de fabricação, enxergar, entender e definir a sua faixa de mercado e atuar principalmente em função dela. Uma parte fixa da produção deveria ser destinada à exportação, mas o mercado interno deveria ser a base de sustentação da empresa." As oportunidades para a exportação de mobiliário de escritório brasileiro eram promissoras e baseavam-se em duas premissas principais: matéria-prima relativamente abundante e mão de obra barata. A exportação era, de fato, uma imposição econômica, até porque a permanência de uma política de concentração de renda não admitia a formação de um mercado interno forte e, se uma indústria tivesse como objetivo o próprio crescimento, teria de buscar mercado no exterior, em países onde esses tipos de trabalho de baixo custo já estivessem reduzidos ou então muito mais caros que nos países periféricos. Deve-se frisar que todo esse panorama é anterior à revolução da informática, à introdução dos computadores no cotidiano das empresas e, principalmente, dos microcomputadores na vida de um razoável número de pessoas das classes mais favorecidas. Esses fenômenos, que ocorreram na década de 1980, viriam a alterar dramaticamente a demanda qualitativa do mobiliário para escritório.

Os produtos tiveram de alterar sua configuração tradicional e quem não estava preparado para a assimilação dessas mudanças perdeu seu espaço vital. Depois de 1990, pode-se dizer que o projeto conceituado a partir da madeira como matéria-prima principal, e que contava com uma hipótese de mão de obra menos qualificada, não apresentou mais quaisquer condições de concorrência no mercado externo, pois o que antes era um fator de custo baixo passou a ser o oposto. As próprias fábricas e seus processos sofreram mudanças radicais, crescendo a

terceirização de componentes e outros elementos do mobiliário. A ideia de sistema ou, como era chamada na Escriba, programas de móveis, integrados e versáteis, permitiu uma dura sobrevivência àqueles que tinham, pelo menos, adotado um comportamento mais planejado e racional. Mas houve ainda, no início da década, a abertura econômica para a importação e para a instalação no país de novos fabricantes, muitos deles mais bem preparados para esse tipo de mercado. Assim, além de ter seus horizontes na exportação muito prejudicados, a indústria nacional passou a ter competidores de peso até no mercado interno. Esse mercado ainda teve outras influências negativas como a grande retração do principal consumidor interno que era o próprio poder público.

Todas essas considerações reconduzem a narrativa ao momento em que José Serber perguntava a Bergmiller sobre o futuro da Escriba. Quando Bergmiller afirmava a importância de uma atitude racional queria dizer ainda que jamais a preocupação da empresa deveria estar concentrada em fatores quantitativos, de crescimento medido pelo tamanho, pelo investimento em número de equipamentos e de pessoal. Ele se referia sempre à necessidade de saber planejar, fabricar e comercializar sob controle, de modo que todos pudessem ter uma atitude mais tranquila, contribuindo, brincava, até para a saúde pessoal dos dirigentes da empresa. Dizia ainda que “produzir alguma coisa de que se

Poltrona para auditório PAR2, 1980

Colaborador: Lula Heim Bittencourt



tem orgulho; não existe nada melhor”. Porém, ele mesmo refletindo sobre esse fato lembra: — “Talvez essa tenha sido uma resposta minha dentro de uma mentalidade alemã, acostumada a crescimentos em ritmos mais equilibrados, bem calculados.” O economista José Serber balançou a cabeça e não apresentou nesse momento um contra-argumento racional. Recordo-me só de um “sabe, no Brasil o crescimento é difícil de controlar...”

Nessa época ainda era viável a ideia de desenvolvimento acelerado. Posteriormente, o regime militar imposto em 1964 daria prosseguimento a esse processo sob o nome de “milagre econômico brasileiro”. Aos investimentos do Estado correspondiam crescimentos em setores específicos; pouco desenvolvimento social; praticamente nenhum crescimento sustentado da renda média do brasileiro. Esse cenário era comum em muitos países em desenvolvimento e, sabe-se tão bem hoje, apoiado em um grande endividamento externo que, de resto, não pode ser atribuído apenas aos regimes militares. A ausência da ideia de planejamento sempre foi característica de nossos períodos de crescimento. Mitificam-se as “metas” do período JK, assim como também o regime militar mitificou um Ministério do Planejamento ainda que nele tenham atuado personalidades do porte de um Roberto Campos e do Dr. Otavio Gouveia de Bulhões e, posteriormente, João Paulo dos Reis Velloso, Antonio Delfim Neto e Mário Henrique Simonsen. Esses nomes, somados aos do período JK, como Lucas Lopes, Walther Moreira Salles e Celso Furtado, comporiam um invejável conjunto de mentes tão competentes quanto criativas. Em um ideário conservador era o que de melhor o país poderia apresentar e, se nada aconteceu do ponto de vista do desenvolvimento sustentado, certamente não se pode atribuí-lo a qualquer tipo de despreparo técnico ou intelectual de seus dirigentes. Talvez, depois do grande mergulho no vazio do governo João Figueiredo, ao final do regime militar, tenha ficado mais claro para todos que o modelo desenvolvimentista que, até então tinha sido priorizado no país, tinha também atingido seus limites extremos e não era mais funcional.

Em suas reflexões específicas sobre a Escriba, Bergmiller continua:

Sem ser teimoso, continuo ainda hoje fiel aos meus argumentos daquela época. Vivendo muitos anos no Brasil, compreendo melhor muitas coisas hoje. Seria utópico imaginar programar-se para prazos muito extensos. Mudanças políticas e suas consequências econômicas sempre influenciaram as atividades produtivas no país que, aliás, passou nessas quatro últimas décadas por muitos altos e baixos. O empresário brasileiro inteligente aprendeu a agir nas turbulências da inflação, nas mudanças de moeda, nos confiscos de capital e nas incertezas políticas. Aprendeu a tomar decisões rápidas, correr riscos maiores que na maior parte do mundo e nem sempre tinha tempo para aprofundar maiores análises, para estruturar um tipo de planejamento ordenado e racional. Também aprendi um pouco dessa dinâmica, inclusive a resolver problemas pulando estágios que me pareciam necessários. Mas sempre estive ciente de que a responsabilidade final nesse processo seria minha.

Poltronas para auditório só podem ser fabricadas em grande escala. São produtos requisitados pelas salas de espetáculo, empresas e corporações para instalar seus auditórios e salas de treinamento. Isso as torna um projeto interessante para investir em desenvolvimento, produção e comercialização. Demandam processos e técnicas específicas e, na época, deveriam ser projetadas levando em consideração a viabilidade de sua fabricação nas instalações da empresa. Mesmo sendo um tipo de mobiliário com características muito definidas, deveriam ter os mesmos critérios dos demais programas de móveis da empresa. São muitos os dados considerados num projeto de poltrona para auditório: tipologia dos auditórios, exigências funcionais e ergonômicas, conforto, visibilidade, acústica, segurança, montagem em linhas retas ou curvas, assento rebatível, prancheta escamoteável, sistemas de tradução simultânea integrados, luz de vigia, montagem no piso. A solução desenvolvida apresentou um resultado bastante eficiente, simples e racional, acima de tudo confortável e com um preço de mercado bastante compatível com suas qualidades.

Os elementos de análise aqui utilizados poderiam conduzir a uma ideia pessimista. Guardo-a. Bergmiller recusa a ideia de pessimismo e, com bastante objetividade, diz: "O primeiro acordo de colaboração, em 1967, estendeu-se por mais de trinta anos. Esse simples fato representa um dado positivo e provavelmente inédito: que uma empresa brasileira esteja dando continuidade a um programa baseado no design por um período tão extenso." "Foi esse fator que permitiu, inclusive, à Escriba estabelecer contatos e colaboração com empresas do exterior como a Wilkhahn, exportar e ter representações nos Estados Unidos e na Europa e, no plano interno, preocupar-se inclusive com sua inserção no plano social através de projetos de natureza informativa e cultural."

Mesa para informática, 2002.
design Bergmiller | JR Calejo
Conforme publicado em catálogo.
Projeto gráfico: Warrak Design

Ainda sobre as questões ligadas ao projeto de mobiliário para escritório é interessante citar observações de Bergmiller que podem ajudar a refletir sobre as relações entre estado e setor produtivo, em grande parte de seu trabalho na Escriba. Ele sempre lembra uma questão muito controvertida que foi o estabelecimento pelo estado de um padrão para o mobiliário dos escritórios oficiais, no fim das contas, o maior segmento consumidor desses produtos por longos anos.



O Congresso do Fundo Monetário Internacional FMI realizou-se no Rio de Janeiro em 1967, usando parte das dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ainda inacabado. Os recursos recebidos pelo MAM para a realização do congresso permitiram a conclusão de sua sede definitiva no Parque do Flamengo no ano seguinte.

Os recursos informatizados surgiram no cotidiano dos escritórios a partir do uso dos microcomputadores na década de 1980. Desde então sua expansão foi notável. Hoje as recomendações relativas à saúde do trabalho e ergonomia para escritórios já incluem normas relativas a esse tipo de produto. Os próprios microcomputadores evoluíram, acrescentando a seu design algumas regulagens antes inexistentes e que tinham de ser compensadas no projeto do mobiliário de suporte. Por outro lado, o computador não era mais visto como um simples sucedâneo da máquina de escrever.

A mesa para informática incorporou esses conceitos. A característica principal do móvel consiste na possibilidade de regulagem da superfície de trabalho e da superfície de suporte para o monitor, através de cremalheiras. A mesma coluna regulável da estante para bibliotecas foi utilizada. Existe um apoio para os punhos, suporte para CPU, porta-texto, conjunto de tomadas com calhas para os cabos e apoio para os pés. Todas as regulagens podem ser feitas sem manivelas, pistões ou motores. A informática fica cada vez mais sofisticada, mas o móvel de suporte pode e deve permanecer um produto lógico, simples e elementar, até mesmo por que as demandas da informática transformam-se muito rapidamente.

Segundo ele: “Em fins dos anos sessenta o governo militar decretou a linha FMI para seu mobiliário de escritório. Todas as repartições públicas federais deveriam utilizar esse padrão. A linha FMI, como ficou conhecida, foi resultado de um levantamento do mobiliário de escritório produzido no Brasil nos anos 1960. O Congresso do FMI deveria realizar-se no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna que assim seria concluído. Mas era necessário equipar e mobiliar o museu. O levantamento serviu para definir os critérios de licitação para a compra do mobiliário e foi realizado pelo Ministério da Fazenda. Depois o governo considerou oportuno adotar os mesmos padrões em todas as concorrências públicas a serem realizadas dali em diante. Os critérios de design e de qualidade formal foram ignorados. As indústrias que tinham seus próprios programas, que investiram em desenvolvimento e em pesquisa próprias e em produtos melhores e diferenciados qualitativamente protestaram e resolveram formar uma associação de fabricantes de mobiliário para escritório com o objetivo principal de enfrentar organicamente o decreto do governo, expondo e defendendo argumentos racionais. Em vão. Por muitos anos, durante o regime militar, a linha FMI foi a única opção que podia ser especificada em licitações públicas e as empresas mais avançadas ficaram de fora, pois não era razoável e nem econômico manter duas linhas diferenciadas de produção. O poder público era o grande consumidor interno de mobiliário para escritório e para isso poderia e deveria, sim, estabelecer critérios rígidos de licitação. Mas tais critérios deveriam ser dirigidos especificamente às características de uso, às especificações técnicas, definir padrões ergonômicos, indicar os limites de valores e os prazos de entrega e garantia. Estabelecer normas formais, estilísticas, limitar as opções de materiais e acabamentos foi uma atitude totalmente errada que significou um problema e um atraso conceitual na indústria de mobiliário para escritório. Impossibilitava qualquer sentido de inovação. Até hoje em Brasília, pode-se observar uma notável incoerência entre a arquitetura e as instalações nos prédios públicos. Enquanto o conceito arquitetônico representa algo inovador, que inclusive foi objeto da atenção no mundo todo, as instalações eram e são ainda hoje, rudimentares, salvo as decorações de alguns palácios. “Nas comissões de licitações públicas deveriam participar designers, tanto para elaborá-las de forma sensata, como para opinar e julgar adequadamente as questões de uso e formais dos produtos.”

Talvez seja oportuno lembrar um fato ocorrido em 1982, quando organizamos uma exposição comemorativa dos vinte e cinco anos de atividade da Escriba. Nessas ocasiões sempre trabalhávamos juntos, Bergmiller, Goebel Weyne e eu. Cada um tinha suas atribuições específicas, mas normalmente todos opinavam sobre tudo. Elaborei nessa época um slogan para todas as comemorações e Goebel fez um belíssimo cartaz com a frase:

“Escriba: 25 anos de ideias no lugar”.

Penso que essa frase sintetiza com clareza o que significava o trabalho desenvolvido por Bergmiller na empresa.

Quando se pensa em móveis para hotéis imaginam-se camas, criados-mudos, bancos-maleiros, uma mesa, duas cadeiras, etc. Mas hotéis não são muito diferentes de empresas: têm uma recepção equipada com balcões, sofás para espera, uma administração equipada com móveis de escritório, restaurantes, bares, cafés, salas de reuniões e de convenções. Todos esses componentes já eram fabricados pela Escriba e isso representava cerca de 50% do inventário de um hotel. O restante era constituído pelo mobiliário dos quartos para hóspedes.

“Escriba: 25 anos de ideias no lugar”.

Design GOEBEL WEYNE



Assim como nos móveis para escritório, adotou-se o comportamento modular no projeto dessa linha, incluindo-se nessa ordem até mesmo o espelho e o banco-maleiro. Cama e criado-mudo são acoplados em módulos que são encaixados num perfil de madeira preso à parede. É possível assim individualizar as camas ou transformá-las em cama de casal apenas deslizando-as nesse perfil. Atrás do perfil correm as instalações elétricas, telefônicas e outras necessárias. Projetou-se especialmente uma linha de colchas para os quartos, através de um programa de permutação gráfica que as tornava peças únicas, sugerindo-se evitar assim o hábito de decorar os quartos com gravuras de gosto duvidoso.

Linha de móveis para hotéis, c.1975

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
e s c r i b a .
2 5 a n o s .
d e i d é i a s
n o l u g a r .
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■



Mesa MA com estrutura em alumínio tubular
Mesa MP com estrutura em painéis de aglomerado
Mesa MM com estrutura em madeira maciça
Mesa MF com estrutura em aço tubular



O termo superfície de trabalho surgiu com a evolução do conceito do espaço funcional e das atividades nele desenvolvidas. Evolução que gerou uma nova nomenclatura para o mobiliário de escritório. Da mesma forma que escrivaninhas foram definidas como **superfícies**, cadeiras e poltronas giratórias passaram a se chamar **assentos de trabalho**. **Elementos suspensos, volantes e painéis intercambiáveis** são outros nomes que identificavam novos produtos. A este conjunto antes contido entre quatro paredes deu-se o nome de **posto de trabalho**.

Mesas para escritório, 1972

Mesa MF com estrutura em aço tubular retangular pintado.

Mesa MM com estrutura em madeira maciça.

Mesa MA com estrutura em tubo de alumínio retangular anodizado.

Mesa MP com estrutura em painéis de aglomerado.

Mesa MO para reunião, 1987

As reuniões de trabalho passaram, cada vez mais, a fazer parte do cotidiano dos escritórios. Esta mesa (com estrutura tubular redonda) foi projetada como um sistema construtivo que facilitava até mesmo a fabricação de um móvel especial sob medida.

Mesa MO

com computador coletivo, 1988

O mobiliário para escritório sempre acompanhou a evolução tecnológica do próprio trabalho e sua disponibilização. No Programa MO monitor e teclado eram colocados em um dispositivo giratório, para um uso coletivo, numa época em que o computador ainda era um produto caro, que estava sendo introduzido no dia a dia de um escritório.

A Escriba lançou sua primeira linha de superfícies de trabalho em 1962. Era a linha Escriba, composta de escrivaninhas e mesas em várias dimensões, com tampos em jacarandá e estruturas em alumínio ou ferro pintado. Este lançamento que incluía armários produzidos com o mesmo material, um ano depois recebeu o Prêmio Boa Forma. Dez anos depois do primeiro lançamento, a Escriba apresentou ao mercado um novo conjunto de móveis, mais aprimorado e mais versátil: os **programas MA, MF, MP e MM**.

Programa era o conceito básico do desenvolvimento dos produtos na Escriba. Seu sentido era análogo ao de sistema, ou seja, conjuntos de elementos que estabelecem relações entre si e com o todo. Cada programa de móveis era um conjunto consistente e todos os programas estabeleciam também relações entre si. A idéia de programação do espaço do escritório e de atender ordenadamente a todas as demandas do trabalho nele desenvolvido eram as referências do projeto geral da empresa. O termo programa sintetizava essa diretriz. Cada programa recebia uma codificação que servia não só para a produção interna, como também para a identificação dos produtos em sua fase de comercialização e montagem.

Os quatro programas de mesas para escritório usavam os mesmos tampos, gaveteiros, volantes e demais acessórios para todos os seus produtos. Suas estruturas eram diferentes podendo ser em tubo de aço pintado, alumínio anodizado, madeira maciça ou painéis de aglomerado. Existia assim a variedade mas prevelecia uma unidade tornando fácil a identificação do conjunto. Esses programas representavam um fator de racionalização tanto na fabricação, como na comercialização e no planejamento dos escritórios.

O programa MO utilizava estrutura metálica e pés em tubos de aço redondos pintados e cores variadas. Seus componentes eram também coordenados com os outros programas de mesas possibilitando uma integração. Os tampos das mesas podiam ter revestimento em laminado melaminico ou folhado em madeira, com encabeçamento em PVC. Por suas características técnicas esse programa possibilitava soluções flexíveis e opções variadas com gaveteiros fixos, mesa para datilografia acoplada e painel frontal. Incluía tampos conectáveis para a formação de superfícies como as mesas para terminais de vídeo e impressoras. Podia ainda ser usado com tampos em formas diferentes para a formação de mesas de reunião.

Mesa MO para reunião, 1987
Bergmiller | Paulo Cesar Germani
Conforme publicado em catálogo







Programa B2 Sistema para bibliotecas
design Bergmiller | JR Calejo
Patente requerida em maio de 1992.

equipe de design da Escriba
Cláudia Moreira Salles 1981-84.

Móveis para biblioteca exigem rigidez estrutural e resistência. Além disso, devem ser observadas normas de segurança e preservação de livros e documentos. Uma biblioteca, a exemplo de um escritório, é também um espaço de trabalho sujeito às constantes evoluções de demanda tecnológica. Integrar essas variáveis em um conjunto de produtos coordenados foi o objetivo do projeto.

Manual para planejamento de bibliotecas, 1984.

Durante o desenvolvimento do programa B2 foram realizados estudos e análises que substanciassem operacionalmente o projeto. Dados sobre guarda e conservação de livros e documentos foram depois reunidos numa publicação técnica para planejamento desses espaços, visando apoiar a atividade dos designers, arquitetos e demais profissionais envolvidos no problema. A idéia de design implantada na Escriba não se limitava apenas ao desenvolvimento dos produtos. Acompanhava-se sua inserção no mercado, inclusive fornecendo ao usuário informação técnica adequada para seu uso.

escriba	
Manual para planejamento de bibliotecas	
1	Condições gerais de espaço Peso Iluminação Piso Temperatura e umidade Acústica Segurança e proteção
2	Dados sobre áreas de atividades Acervo Fichário Atendimento Leitura Outras áreas
3	Quantificação do mobiliário Proximidade entre áreas Lay-out
4	Programa B Estantes Prateleiras Bibliocantos Mesas de leitura Fichários Mapoteca Balcão de atendimento Porta-jornais Carro para livros Sinalização Programas da Escriba utilizados em bibliotecas
5	Exemplo de planejamento de biblioteca Planejamento de estantes Periódicos Mapas Jornais Fichário Atendimento Área de leitura Lay-out



Prouty Designs
444 North LaSalle Street
Chicago, Illinois 60610
Telephone 312/944-2747



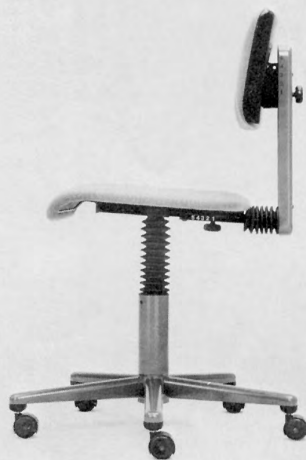
Kjaerholm

neocan
See Prouty Designs



WEGNER

Design Selections International
150 East 58 Street
New York, New York 10155
Telephone 212/751-1321
DSI



Bergmiller

C2, Cadeira de trabalho, 1979

colaborador José Roberto Calejo Pinto
Conforme publicado em catálogo

A cadeira C2 foi desenvolvida integralmente de acordo com as normas internacionais até porque, na época, não existiam normas nacionais para esse tipo de produto. Na cadeira havia três tipos de ajuste que possibilitavam sua adequação aos mais variados tipos físicos dos usuários: altura do assento, profundidade do assento e altura do encosto, cada uma das regulagens com cinco possibilidades, impressas na própria cadeira.

Catálogo da Design Selections International, NY. Cadeiras dos designers dinamarqueses Hans Wegner e Paul Kjaerholm e a C2 de Bergmiller.



C2 escriba

Base: cinco pés em aço, acabamento em epoxi, rigidez estrutural e estabilidade. Rodízios duplos em náilon.

Assento: borda frontal radial, elimina possibilidades de pressões na parte inferior das coxas. Altura regulável num curso de 420 até 500 milímetros.

Santômas de borracha: proporcionam proteção aos mecanismos de regulagem.

Maneio de regulagem: rapidez, segurança e facilidade de ajuste.

Profundidade do assento: regulável em cinco pontos, num curso total de 40 milímetros.

Santômas de borracha: proporcionam proteção aos mecanismos de regulagem.

Encosto: formato apropriado a um correto apoio lombar para qualquer tipo antropométrico. Bordas e radiais, evitando traumatismos e pontos de atrito corporal.

Altura do encosto: regulável em cinco pontos, num curso total de 70 milímetros.

Maneio de regulagem: rapidez, segurança e facilidade de ajuste.

C3, Cadeira, 1981

Patente requerida em janeiro de 1992.



A cadeira C3, de múltiplo uso, foi projetada em diversas versões: assento e encosto em madeira moldada natural, estofada, com braços, com prancheta, com porta-livros, com conectores, montadas em longarinas, possibilitando adaptação a muitas demandas funcionais. Uma simples cadeira que se tornou um sistema.

C5, Cadeira 1985

Bergmiller | JR Calejo

Patente requerida, em abril de 1992.

Design gráfico: Alexandre Wollner



Uma cadeira de trabalho que permitia ajustes básicos e oferecia um conforto adicional por intermédio do molejo aplicado ao encosto. A cadeira tinha um detalhe interessante: braços em poliuretano expandido sobre estrutura metálica que podiam ser encaixados e fixados, com facilidade, pelos próprios usuários.

Programa EA – Escritório aberto, 1996

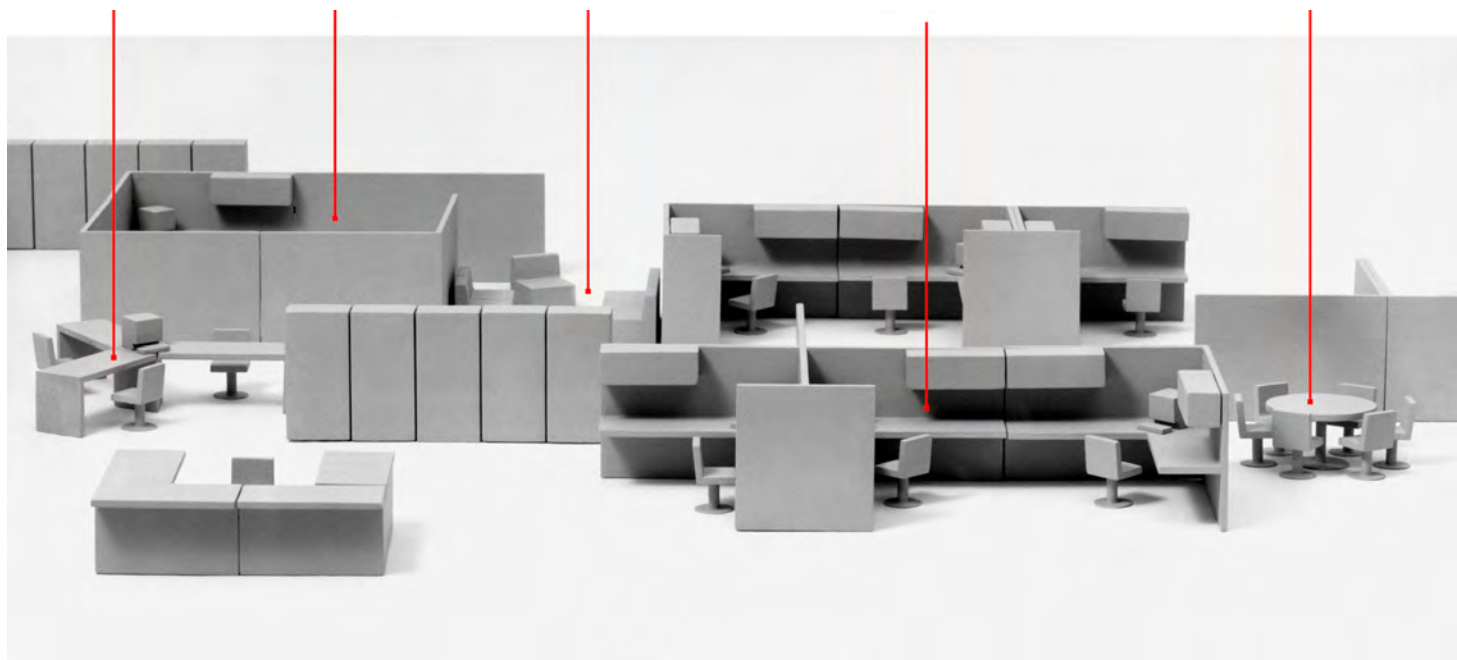
Postos de trabalho para equipes criam processos interativos. Admitem o uso de equipamentos comuns e contato permanente. Suas superfícies são ordenadas de acordo com estes princípios.

Chefias são hoje mais democráticas nos escritórios. No entanto, ainda se faz necessária uma relativa privacidade.

As áreas para lazer e espera permitem conforto e integração no trabalho, além de reuniões menos hierarquizadas e formais.

O posto de trabalho, limitado visualmente por divisórias, confere autonomia ao usuário. Inclui elementos auxiliares, assentos reguláveis e prevê a instalação de computadores.

Reuniões são necessárias em trabalhos dinâmicos. Locais para reunião fazem parte de um processo participativo.



maquete de apresentação

principais funções desempenhadas em um escritório

- atender, informar, encaminhar – balcões
- concentrar – postos de trabalho individuais, protegidos por painéis
- participar – postos de trabalho abertos, eventualmente acoplados para um trabalho em equipe
- reunir – mesas de reunião
- dirigir, ouvir, discutir, decidir – posto de chefia

Programa EA – Escritório aberto, 1978

As primeiras idéias relativas a um espaço aberto de trabalho surgiram no início do século XX. Muitos edifícios administrativos foram construídos sem divisões internas, encargo repassado ao futuro ocupante. O desenvolvimento da atividade industrial e o crescimento do setor indireto de administração, planejamento e vendas, conduziram a uma concepção de escritórios semelhantes a fábricas que, em vez de produzir objetos de uso, geravam atividades de controle, na maior parte das vezes traduzidas em papéis.

Uma mudança conceitual importante ocorreu na década de 1950 a partir dos projetos de um escritório alemão, Quickborner Team, que inventou o *Buerolandschaft*. Esta expressão foi traduzida para *open landscape office* e assim incorporada a um vocabulário técnico operativo do design e do planejamento de interiores que, no Brasil, foi traduzida para escritório aberto.

O Quickborner Team era formado por um grupo de engenheiros da área de racionalização do trabalho e conseguiu mudar radicalmente o conceito e a aparência dos escritórios. Mas, o mobiliário dos primeiros escritórios planejados nesse conceito nada mais era que as antigas escrivaninhas, armários e assentos. Acrescentaram-se biombos e vasos de plantas, e os novos lay-outs romperam com as geometrias rígidas, aproximando-se mais de uma configuração orgânica.

As empresas avançadas de mobiliário desenvolveram móveis mais adequados a essa configuração e logo perceberam que o conceito de sistema seria o encaminhamento correto para essa nova demanda. Havia facilidade para a formação de postos de trabalho, facilidade de adaptação para diversas atividades e funções nos espaços sem paredes. As vantagens foram sendo percebidas: maior mobilidade, aumento da área útil, facilidades e economia na iluminação e climatização.

O espaço de trabalho tornou-se mais democrático. Porém outros problemas surgiram; muitos deles ligados à acústica dos ambientes, ao piso, aos tetos e paredes que passaram a necessitar de revestimentos e tratamentos especiais. O escritório aberto mudou conceitos, hábitos e costumes, exigiu um novo comportamento, principalmente daqueles que eram acostumados com um trabalho isolado em gabinetes fechados.

As vantagens econômicas e técnicas dos sistemas abertos parecem claras, ainda que não necessariamente para toda e qualquer empresa. Mas todas aquelas que necessitem de rápidas adaptações ditadas por circunstâncias operacionais da eletrônica e da informática poderão se beneficiar de suas qualidades. O sucesso do uso de um sistema aberto está diretamente condicionado à atitude da empresa em relação à ordem de seu próprio trabalho. Não é, portanto, uma questão de moda ou de estilo. Da mesma forma que a informatização é um processo irreversível e progressivo a adoção de um sistema aberto também o é. Aplicado consequentemente esse sistema não admite meios-termos, conciliações ou recuos. Os sistemas abertos deixaram clara a idéia de processo relativa ao design: produtos que estão em permanente aperfeiçoamento e desenvolvimento, que podem conduzir à superação da antiga idéia de projeto em seu sentido mais tradicional.



Programa EA1 – Escritório aberto, 1978

Formação de postos de trabalho em containers, armários com portas de correr com superfícies de trabalho e painéis divisórios acoplados.

Programa EA2 – Escritório aberto, 1987

Conforme publicado no manual:

superfícies de trabalho (nov. 1989, 2ª ed.)

Posto de trabalho do digitador que exige concentração numa postura determinada e rígida, semelhante à datilografia, e que requer especial atenção em aspectos ergonômicos.



Programa EA3 – Escritório aberto, 1990

Armários suspensos com luminárias, dois postos de trabalho individuais com uma superfície de intercomunicação.

Programa EA4 – Escritório aberto, 1996

Conforme publicado em catálogo

Design gráfico: **Christine Miocque**

Puppin Fotógrafos

O programa EA4 atende à preponderância dos meios informatizados no escritório contemporâneo. A instalação fácil e segura dos cabos e fios passou a ser uma exigência técnica básica. Sabemos que as novas tecnologias sem fio poderão trazer novos conceitos, eventualmente mais simples, gerando novas versões de mobiliário para essa área.







EA4 a quarta geração do Escritório Aberto
MuBE – Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, 1996.
Lançamento do programa de móveis de escritório
para espaços abertos.





Lançar um novo produto em um espaço cultural conduz a algumas indagações: Uma exposição de design pode ser considerada um evento cultural? Ocupar um espaço dessa natureza confere algum tipo de prestígio ao produto?

EA4 era a quarta geração do programa de móveis de escritório para espaços abertos da Escriba. Seu lançamento foi realizado no MuBE, uma das mais belas obras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. A mostra não se limitou à apresentação de uma extensa e complexa linha de produtos.



Procurou-se propor algo original e compatível com o espaço onde foi implantada. Foi dada ênfase em informações que ultrapassavam os meros elementos descritivos do mobiliário.

Nessa fusão de informações foi apresentada a evolução do escritório em espaços abertos de trabalho, através de painéis fotográficos de exemplos significativos tanto de origem brasileira como do exterior. O próprio sistema construtivo do EA4 serviu como suporte físico para os painéis. A identificação do evento fora e dentro do MuBE foi também coerente com a natureza do espaço, sem uma presença ostensivamente comercial, respeitando a obra arquitetônica.

Forma e função no final do século XX, 1987

Exposição inaugurada em 20 de outubro.

Rio de Janeiro, Salão Carlos Drumond de Andrade,
Palácio da Cultura Gustavo Capanema.

Planejamento:

Karl Heinz Bergmiller,
Goebel Weyne,
Pedro Luiz Pereira de Souza
e Bitiz Afflalo.

Colaboradores :

José Roberto Calejo,
Francelício Barra,
Carlos Alberto A. Silva Jr.,
Ricardo Luiz Gonçalves Dias
e Heitor Delgado.

Como parte das comemorações de 25 anos de trabalho da Escriba foi realizada uma exposição e alguns eventos de caráter cultural. Ao invés de planejar uma campanha publicitária convencional a empresa optou por realizar um concurso sobre: “como seriam os escritórios em 2012”, ou seja, nos 25 anos seguintes.

Esta foi uma política implantada na empresa a partir do design: assumir compromissos com o usuário não apenas com produtos de qualidade, mas também com o discurso promocional e sua imagem pública. A Escriba preferiu uma linguagem mais informativa e menos persuasiva. Os mesmos critérios qualitativos que procurava em seus produtos estavam presentes em sua imagem visual, em sua arquitetura, na preocupação com o meio ambiente, seu pessoal e a segurança no trabalho.

A Escriba entendeu que havia a necessidade de uma evolução nas relações entre projeto, produto e sociedade e que são essas relações, além da tecnologia, dos processos de fabricação e da organização interna, que explicam as mudanças que ocorrem nos produtos. Exposições e manuais de orientação de usuário não eram apenas elementos promocionais.

Essas mudanças decorrem da certeza de que a técnica não é uma finalidade em si, isolada de um compromisso social amplo, representado pela produção de bens materiais. A publicidade da Escriba procurou sempre falar para o usuário através de uma linguagem acessível, que o conduzisse a um mínimo de reflexão sobre esses conceitos básicos.



São Paulo, Museu da Casa Brasileira.



Belo Horizonte, Palácio das Artes.





Forma e função no final do século XX, 1987
Palácio da Cultura Gustavo Capanema
Rio de Janeiro



Programa S 200

Sofá com laterais em poliuretano semi-rígido injetado com estrutura de aço.

Programa S 400

Sofá com laterais em painéis estofados.



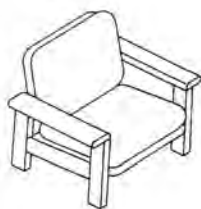
Nos escritórios os sofás são usados em gabinetes ou ante-salas executivas. Ambientes dessa natureza não comportam um tipo de móvel com características domésticas ou muito informais. Normalmente são móveis utilizados por períodos curtos de tempo mas, ainda assim, devem oferecer conforto e evitar posturas inadequadas. Nos três programas apresentados, os componentes básicos – assento, encosto e almofadas – são os mesmos. A diferença entre eles está no acabamento. Todas as versões, de um, dois ou três lugares, apresentam as mesmas qualidades técnicas e funcionais e da mesma forma que nas mesas de trabalho, a idéia de racionalização fica evidente.



Programas de sofás, 1997
Bergmiller | JR Calejo
Conforme publicado em catálogo
Design gráfico: Christine Miocque
Puppin Fotografos



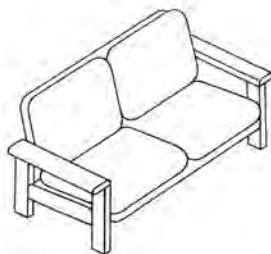
Programa S 300
Sofá com laterais em madeira maciça.



um lugar
one seat

S301

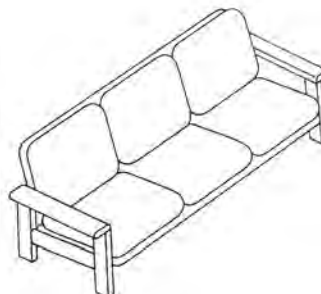
L78 x P87 x H76 cm
W31 x D34 x H30"



dois lugares
two seats

S302

L140 x P87 x H76 cm
W55 x D34 x H30"



três lugares
three seats

S303

L202 x P87 x H76 cm
W79 x D34 x H30"



a Alberflex

A Alberflex era, na década de 1970, a maior indústria brasileira de mobiliário escolar, época em que o IDI/MAM, Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desenvolveu uma pesquisa para o Ministério da Educação, Companhia Brasileira de Construções Escolares, MEC/CEBRACE, para estabelecer padrões e critérios técnicos, construtivos e ergonômicos, para esse tipo de produto. O apoio da Alberflex foi decisivo para o sucesso dos trabalhos, pois todos os modelos de teste e protótipos foram executados pela empresa, chegando a conclusões objetivas e concretas, circunstâncias, até então, muito raras no país. A Alberflex fabricou esse tipo de mobiliário durante muitos anos, seguindo fielmente as recomendações formuladas com sua colaboração. Estabeleceram-se durante o desenvolvimento da pesquisa vínculos de colaboração técnica, de cordialidade e de respeito mútuos.

Mas, alguns anos depois, a empresa abandonou esse setor, passando a se dedicar exclusivamente à fabricação de mobiliário para escritório. As características de mercado e os critérios qualitativos entre um e outro setor são bastante diferentes, pois o mobiliário escolar destina-se principalmente ao ensino público, tendo como maior cliente as secretarias de educação pública, instituições oficiais cujos critérios prioritários de licitação concentram-se normalmente no preço baixo, por vezes flexibilizando excessivamente as recomendações de qualificação técnica, de ergonomia e os requisitos pedagógicos. Mesmo depois de elaboradas pelo IDI e publicadas pelo MEC/CEBRACE, nem sempre as recomendações foram devidamente seguidas. Além disso, nessas concorrências públicas, sempre estiveram presentes velhos hábitos e costumes, vícios, ignorâncias e esquemas de influências que infelizmente caracterizam grande parte desses processos no país. A Alberflex, comprometida com sua qualidade anterior e reforçada pelo compromisso assumido com as recomendações do IDI/MAM, sentiu-se desiludida e frustrada com esse panorama e abandonou a fabricação de móveis escolares, passando a operar apenas no segmento do mobiliário para escritório.

Nesse setor, o principal cliente é a empresa privada, pelo menos desde o final do chamado milagre brasileiro, época em que as empresas estatais se constituíam em seus maiores demandantes. Os critérios de licitação, no caso das empresas privadas, são relativamente diferentes daqueles observados no setor público e, por isso, as empresas nele inseridas investiram em tecnologia e aprimoramento de processos de fabricação, adaptaram seus produtos à evolução

dos meios de comunicação e da informática e compreenderam muito bem a necessidade de respeitar as recomendações ergonômicas, acompanhando a evolução dos padrões internacionais mais que qualquer outro setor da indústria moveleira. O setor de mobiliário para escritório sempre foi um campo de trabalho muito receptivo para os designers brasileiros, especialmente para aqueles habituados a trabalhar com critérios funcionalistas.

A Alberflex desenvolveu uma competência técnica muito grande e, como decorrência, uma posição bastante confortável no mercado. Mas, compreendeu também que seus produtos inseriam-se num processo contínuo de aprimoramento e que chegar a bons resultados era mais que um objetivo medido por critérios fixos e préestabelecidos. Diante da excepcional evolução dos meios de comunicação, uma empresa desse setor deve estar apta a evoluir o tempo todo e assim, seus produtos também devem corresponder a essas prerrogativas. Um dos caminhos para se atingir esse estágio é a adoção de critérios fundamentados na ideia de programas de produtos, relacionados entre si, flexíveis em sua concepção básica, possíveis de serem modificados e adaptados com a mesma rapidez observada na evolução dos meios de comunicação. A Alberflex tinha o objetivo de se posicionar como uma empresa exemplar nesse setor.

Nas muitas visitas a feiras internacionais que realizou, Bergmiller teve muitas vezes sua atenção voltada para um fato: os padrões técnicos entre os expositores não eram muito diferentes. “Seus pavilhões eram construções muito bem feitas, com bons acabamentos, ferragens que funcionavam muito bem e seus produtos também obedeciam aos mesmos padrões; até seus preços eram relativamente os mesmos. Mas, entre centenas de participantes, os que se destacavam, com ideias diferentes, eram, seguramente, aqueles que haviam investido também em design. Esse grupo seletivo sempre apresentava as novidades e as surpresas, terminando por indicar os caminhos para os próximos tempos. Seus *stands* eram sempre os mais visitados e a imprensa dedicava-lhes maior espaço. Nos anos seguintes os demais procuravam seguir esse caminho, mas nessa altura as empresas mais avançadas já apresentavam outras propostas. Os padrões técnicos entre a maioria das empresas eram cada vez mais nivelados por uma razão muito simples: a terceirização possibilitava que todos tivessem acesso a maquinário e componentes idênticos. Quem tivesse recursos financeiros poderia ter acesso a qualquer tipo de tecnologia. Porém, uma produção em ordem e adequada a esses padrões, não garante por si só um produto original e com personalidade. Sem dúvida já era importante que fossem respeitadas as exigências técnicas e os padrões básicos de uso e de ergonomia. Mas isso não era suficiente para se obter uma posição de destaque no mercado. Nesse aspecto particular cabe ao designer entrar em ação. Conhecer e dominar os meios tecnológicos é ótimo, mas é mais importante ainda saber usá-los com inteligência e criatividade.”

O convite para trabalhar com a Alberflex surpreendeu Bergmiller. Sua origem estava claramente na experiência desenvolvida durante a elaboração da pesquisa sobre mobiliário escolar, realizada vinte anos antes e, evidentemente, por sua conhecida atuação no setor do mobiliário para escritório durante mais de trinta anos. A Alberflex, segundo ele, estava convencida da necessidade de ter uma orientação em todas as questões relativas ao design. Bergmiller visitou a fábrica em Sorocaba, interior de São Paulo, e ficou positivamente impressionado com o potencial técnico dos equipamentos, com a organização clara e simples nas tomadas de decisões e percebeu que havia uma boa expectativa e confiança em uma colaboração sua na empresa e resolveu aceitar o que chamou de um “novo desafio”.

Isso significava, principalmente, não repetir apenas experiências profissionais anteriores e aplicar estruturas de trabalho e desenvolvimento já conhecidas, evitando uma “segunda edição” de um trabalho anteriormente desenvolvido para a Escriba. Julgou necessário olhar o problema de uma forma diferente baseado em uma análise e em um diagnóstico da empresa. Mas considerou essencial uma definição de parâmetros para futuros projetos que permitissem chegar a uma “identidade própria de produtos”. No ensino Bergmiller sempre enfatizou a “disposição permanente para as experiências”. Mas, experiência para ele nunca foi um processo aleatório, limitado a um simples voluntarismo, sem uma objetividade previamente traçada. No caso de empresas é ainda mais enfático e afirma que “nenhuma empresa participa de aventuras, pois qualquer experiência deve basear-se em procedimentos metodológicos, resultando em uma resposta a uma questão previamente estabelecida”.

Ele destaca que, no primeiro encontro com a direção da Alberflex, não foi necessário perguntar qual seria a sua tarefa na empresa: essa definição seria dada por ele mesmo. O que a empresa queria era a definição de conceitos claros e convincentes, propostas para um método de aperfeiçoamento no projeto e no planejamento geral de seus produtos e também critérios que orientassem uma conscientização geral em relação às suas qualidades técnicas, funcionais e formais. “Design se faz” — já havia dito há muitos anos Hans Gugelot, conforme registro na revista *ulm*, nº 10 de 1964. Mas, só se faz quando o empresário e sua equipe estão bem afinados e relacionados com o designer, compartilhando os mesmo objetivos. Nesse caso, o design pode-se transformar em uma política empresarial, em norma de conduta que influi tanto no projeto e no planejamento dos produtos, como em sua comercialização e na comunicação com colaboradores, fornecedores e clientes. Design não pode ser um segmento isolado em uma organização. Na verdade, nas concepções de Bergmiller, uma empresa cuja oferta seja “duvidosa”, dificilmente conseguirá criar um canal de venda para um bom produto: “Numa empresa mal gerida nunca se poderá desenvolver um trabalho de design.”

“O projeto de produtos industriais em grande escala necessita às vezes de muitos anos de desenvolvimento e de preparo para sua fabricação. Até se ter segurança sobre sua viabilidade no mercado, existe um longo trajeto que não

A Alberflex, desde a época em que era fabricante de mobiliário escolar, investiu em maquinário e equipamentos sofisticados e de alta produtividade. Mas, passar para outro tipo de produto, o móvel de escritório, exigiu da empresa um trabalho bastante complexo. Em determinado momento, a empresa percebeu que esse processo poderia ser mais bem desenvolvido com a colaboração do design, pois as exigências não se restringem apenas aos produtos físicos. A própria imagem da empresa, sua visualidade e outros fatores deveriam ser modificados e atualizados, permitindo uma inserção mais objetiva num mercado novo e diferente do que trabalhara até então. Em prazo mais curto, a ideia era racionalizar a oferta de produtos da Alberflex e, em um prazo maior, desenvolver novas linhas de produtos.

A atividade do designer em uma empresa pode começar com a conscientização de todos sobre a natureza do próprio trabalho. Nada mais instrutivo do que acompanhar e participar do processo de concepção de um produto, de sua correta fabricação e de sua inserção no mercado. Essa é a melhor forma de interpretar em seguida as reações do consumidor, podendo argumentar, esclarecer e defender um produto consistentemente. O diálogo entre os integrantes dos departamentos de design, planejamento, produção, administração e vendas entre si e com a direção da empresa é essencial para o sucesso.

se restringe ao desenho e à concepção formal e funcional. Riscos de investimento devem ser previamente avaliados, principalmente no sentido de serem minimizados. Investimentos em tecnologia não são limitados a máquinas e equipamentos e em substituições de materiais e processos de fabricação. Uma empresa realmente contemporânea deverá sempre entender que seu principal investimento é feito em inteligência e em seu pessoal, desde aqueles que se responsabilizam pela concepção e pelo projeto de seus produtos, até aqueles que tornam sua fabricação viável e racional, que sabem como colocar esses produtos no mercado e que administram todo esse processo de forma clara e transparente. Uma empresa que tenha esse objetivo não pode prescindir do design.

A colaboração de Bergmiller com a Alberflex se estabeleceu com esse sentido, iniciando-se em novembro de 1999. Segundo ele, *numa primeira análise dos dados então disponíveis sobre a oferta de produtos, a capacidade de fabricação e a posição da empresa no mercado de mobiliário para escritório, ficou claro que não se deveria propor nenhuma mudança drástica, radical e imediata, que poderia colocar em risco a posição da empresa. Também não era o momento adequado para a proposição do desenvolvimento de novos produtos, acrescentando mais elementos a uma oferta já bastante significativa. O trabalho inicial mais importante seria elaborar um referencial de racionalização das linhas de produtos, muitas delas variantes de outras anteriores que, eventualmente, até atrapalhavam a programação racional de sua fabricação, na maior parte das vezes sem grandes vantagens comerciais. Era mais importante fazer correções e alterações que não implicassem investimentos, que não perturbassem os métodos de venda e nem alterassem, de imediato, os padrões existentes, mas que fossem, aos poucos, elevando sensivelmente seus critérios técnicos e suas qualidades funcionais e formais. Dentro de uma oferta de produtos bem estruturada e inter-relacionada, futuros projetos encontrarão sempre um ambiente e uma vizinhança mais apropriados e consistentes.*

Paralelamente à reformulação da linha de produtos, percebeu-se também a necessidade de se reformular a própria identidade corporativa da empresa, tarefa que naturalmente foi desenvolvida por Bitiz Afflalo e Associados, que já trabalhara para a Alberflex anteriormente e tinha também mantido contato com a empresa com a participação de sua titular no projeto do mobiliário escolar do IDI/MAM para o MEC/CEBRACE. O resultado da primeira etapa desse trabalho foi um novo logotipo e a programação de uma identidade aplicada a todos os elementos da empresa, incluindo-se material promocional, anúncios, fachadas de lojas e veículos. Depois da edição de seis catálogos, percebeu-se que a Alberflex falava uma nova linguagem para todos. Foi um sinal claro de que o design passara a fazer parte da política da empresa.

Essa nova identidade evidenciou-se com a presença em feiras como a Office Solution nos anos 2000, 2001 e 2004. A participação nesses eventos implica custos relativamente altos, já que a rotina da produção cotidiana e o planejamento geral ficam durante algum tempo comprometidos com tempo extra-

Desenvolver um trabalho dessa natureza numa empresa já sólida e bem-estruturada pode ser visto como um trabalho difícil. Mas, qualquer trabalho sério não é simples. Não se pode pensar em repetir ou aplicar conceitos que deram certo em outras épocas e em outras circunstâncias. Em cinco anos de trabalho, algumas coisas mudaram. Os produtos da Alberflex apresentam, certamente, características formais diferentes. Mas também o pessoal envolvido na produção, na venda e em outros aspectos, opina e participa de forma intensa nesse processo, o qual não tem prazo definido, o que caracteriza muito mais um processo que um projeto de produto. Um designer sempre deve ser realista, mas deve também sempre projetar visando a um tempo futuro, que não é necessariamente definido apenas a partir de prazos restritos.

ordinário dedicado ao evento. Por outro lado, é importante que uma empresa inovadora apresente sistematicamente para o público suas respostas às novas demandas de trabalho e, até mesmo, tente antecipar-se a esse fenômeno. Por isso essa presença ganha importância e significado interno, além do caráter promocional e de vendas que, provavelmente, só acontecerá num prazo maior. Feiras podem ser até mesmo uma ótima ocasião para avaliar o que a empresa tem realmente de novo a oferecer e, por isso, devem ser encaradas com seriedade e dentro de cronogramas bastante precisos.

Renato De Fusco, historiador italiano especializado em design e arquitetura, em seu livro *Storia del design* (Bari: Laterza & Figli, 1988), diz que existem quatro principais momentos de ação do design: o projeto, a produção, a comercialização e o consumo e que eles não devem se apresentar de forma autônoma ou mesmo separada. A convergência desses quatro momentos é essencial e sem ela o design dificilmente pode existir. Bergmiller sempre ressaltou que a participação em feiras deveria servir também a finalidades de estimular essa convergência. Sempre afirmou que apresentar-se para um público externo, formado principalmente por profissionais, especificadores de mobiliário, era uma ocasião propícia para a avaliação do trabalho em comparação com a concorrência. A feira, além disso, tem prazos definidos, servindo muitas vezes para a aceleração de projetos em desenvolvimento. Nesses eventos, considera ele, "é sempre importante chegar com surpresas e, além disso, nessas ocasiões, todos os integrantes da empresa, os que planejam, que projetam, que fabricam, administram e vendem podem ter uma visão do potencial e da organização a que pertencem; isso pode ajudar a elevar a sua autoestima. Se uma feira for avaliada exclusivamente sob o ponto de vista de um retorno comercial imediato, é melhor não participar e investir em outras formas promocionais."

As considerações de Bergmiller relativas à participação em feiras apresentam uma característica importante de suas ideias. As questões relacionadas com aspectos práticos e comerciais são importantes mas, por trás delas, aparece uma concepção básica:

Projetos industriais necessitam, muitas vezes, de prazos extensos e as feiras não são realizadas em função de uma ou outra empresa, mas de seu conjunto. Corre-se sempre o risco de apresentar trabalhos ainda pouco amadurecidos apenas pela necessidade de estar presente à feira, principalmente porque o mercado tornou-se muito competitivo. Porém, uma empresa séria não pode fazer isso. Se ela não estiver em condições de apresentar novidades consistentes ela deverá realmente analisar se vale a pena participar apenas para marcar uma presença e, se achar que sim, poderá recorrer a seus produtos já em produção, a argumentos que salientem suas qualidades técnicas, suas boas características de uso e outras. Nesse aspecto é importante dizer que aquelas empresas que investem em produtos de longo prazo estarão sempre em posição mais confortável.

Linha 900

A idéia para esta linha de móveis era atender a todas as demandas funcionais e hierárquicas de um escritório atual, com a mesma qualidade técnica, funcional e formal em todos os níveis. A Alberflex preencheria assim uma lacuna em sua oferta de produtos, pois essa linha seria dirigida a um usuário menos tradicional, mais seletivo e exigente.

O que se constatou foi que além de ser uma linha mais completa, essa linha era também a mais econômica de todas, formada por sete tipos de móveis, classificados por suas finalidades, podendo ter sua tipologia ampliada futuramente: mesas de trabalho, mesas para reunião e conferências, estações de trabalho, mesas para informática, mesas para tele-marketing, sistema de balcões e mesas de múltiplo uso.

A linha 900 baseia-se num sistema construtivo simples e eficaz, a conexão de dois tubos por um parafuso. Nenhum móvel industrializado é vendido e transportado montado. Isso deve acontecer no espaço do cliente. Para o transporte é importante a redução do volume que, no caso desta linha chega a 80%. Outra vantagem é que o tempo de montagem de uma mesa com quatro pés da linha 900 é estimado em um minuto. Quando se instalam grandes espaços de trabalho, é importante que isso seja feito de forma rápida e limpa. A montagem do espaço deve ser considerada a última etapa da fabricação e deve seguir todos os conceitos definidos para o processo geral do produto.



900| mesas de trabalho



Mesas com superfície de reunião acoplada facilitam atividades no cotidiano.



Mesas retangulares com estruturas em tubos de aço e revestimento em epóxi eletrostático. O painel frontal em chapa de aço perfurada tem o mesmo revestimento da estrutura.

900| mesas curvas



As superfícies de trabalho podem receber acabamento em madeira natural pré-composta e bordas também em madeira.

ME 900 AS | mesa curva côncava-convexa



Detalhes técnicos: tampo curvo assimétrico, pés de seção circular, e painel frontal em chapa de aço perfurada e curvada de forma côncava em relação ao tampo.

ME 900 S | mesa curva convexa



Detalhes técnicos: tampo curvo simétrico, pés de seção circular, e painel frontal em chapa de aço perfurada e curvada de forma côncava em relação ao tampo.





Mesas de reunião com suporte para instalação elétrica, eletrônica e telefonia.



900 | mesa de reunião componível

06 a 08 lugares 240x120cm

08 a 10 lugares 320x120cm

08 a 12 lugares 320x120cm

12 a 14 lugares 480x120cm









900 | estações de trabalho

detalhes técnicos

tampos em madeira aglomerada revestidos com laminado melamínico.

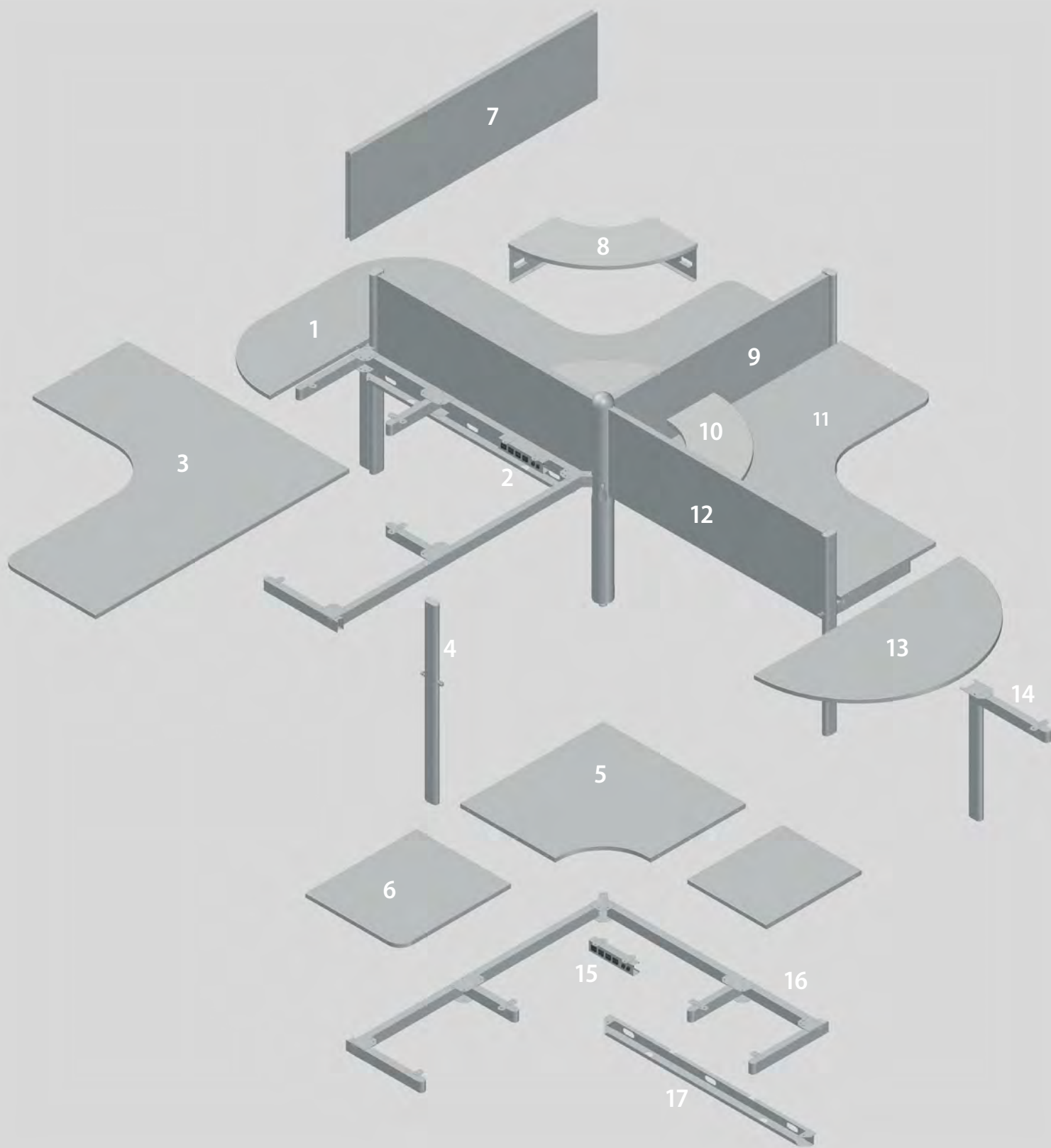
estrutura em tubos de aço revestidos em epóxi eletrostático, nas cores preto, cinza ou argila.

painéis revestidos em tecido ou fabricados em chapas de aço perfurada, com o mesmo revestimento da estrutura.



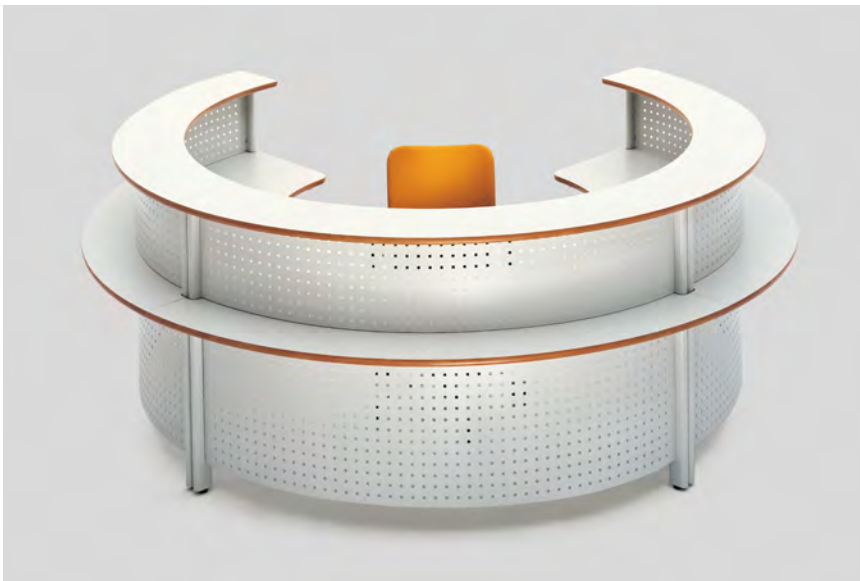
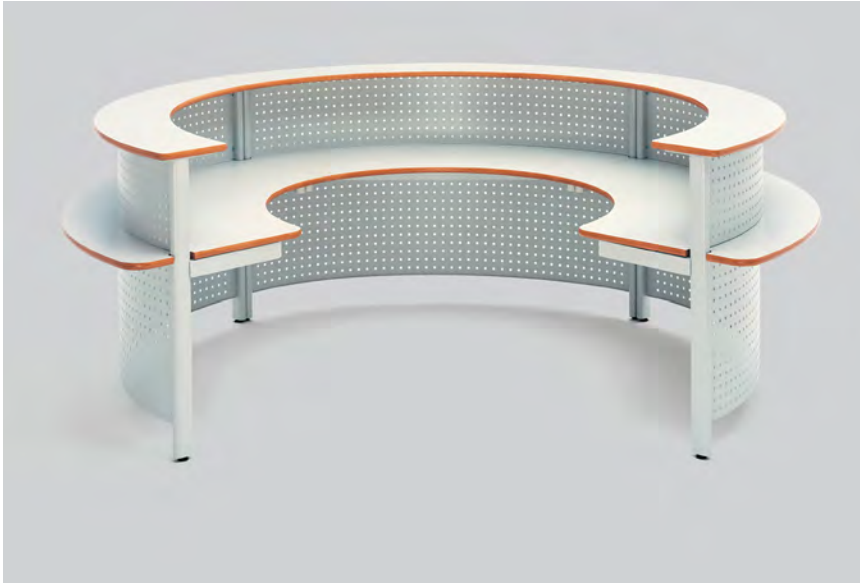
legenda da perspectiva explodia

- 1 tampo em balanço de 40cm
- 2 caixa de tomadas elétricas
- 3 conjunto de tampos
- 4 coluna terminal
- 5 tampo central padrão
- 6 tampo complementar esquerdo 70cm
- 7 painel divisor
- 8 suporte para monitor
- 9 painel divisor
- 10 suporte para monitor
- 11 conjunto de 4 tampos
| acoplar à esquerda
- 12 coluna central com 4 saídas
- 13 tampo semicírculo em balanço
- 14 tampo complementar reto
- 15 caixa de tomadas elétricas
- 16 estrutura padrão
- 17 calha para cabos









900 | sistema de balcões

O balcão é um móvel de referência para a pessoa que deseja estabelecer um contato, contratar um serviço ou buscar uma informação. O balcão cria um espaço de atendimento e apoio físico que permite estabelecer uma interlocução.







Mesas de múltiplo uso funcionam isoladamente ou combinadas com os demais móveis da linha 900.

feiras

Feiras são ocasiões muito especiais para as empresas de móveis, pois são eventos que demandam o trabalho de muitos de seus setores, desde o planejamento até a realização. Acontecem periodicamente, em geral de dois em dois anos e, para seu sucesso, os preparativos devem começar bem antes, obedecendo a cronogramas que, muitas vezes, coincidem com cronogramas dos projetos da própria empresa.

A presença em uma feira deve ser vista sob três aspectos. Em primeiro lugar, ela tem grande importância para o público interno, os funcionários de todos os níveis que desenvolvem, fabricam e comercializam os produtos. Nessas ocasiões todos têm a oportunidade de ver em conjunto as propostas concretas resultantes da dedicação de cada um. Se um projeto for bem executado, apresentado e, também, bem recebido pelo público, será um estímulo importante para todos, gerando segurança e satisfação de pertencer a uma organização competente.

Em segundo lugar, as feiras são boas oportunidades para comparar a produção da empresa com a dos concorrentes, posicionar-se em relação às suas qualidades, desenvolver uma autoanálise, entendendo isso como um processo permanente de aperfeiçoamento e aprendizagem. É sempre uma boa hora para se definir que medidas deverão ser adotadas depois, esclarecer e revisar os próprios conceitos e desenvolver ajustes na política da empresa. Esses procedimentos não devem ser isolados, pois uma decisão parcial, tomada apenas sob um mesmo prisma, provavelmente não daria resultados. Por conseguir reunir todos os setores da empresa, as feiras possibilitam elementos válidos para que as decisões tomadas sejam mais abertas e maduras.

Por fim, é importante nesses eventos a presença dos visitantes, em sua maioria pertencentes a um público especializado. Feiras não são lugares para fechar negócios, mas oportunidades para as empresas apresentarem o que têm de melhor, submeter suas ideias ao público, diferenciar-se da concorrência, deixando na memória de cada visitante a melhor informação possível sob todos os pontos de vista. Resultados comerciais de uma participação em feiras só poderão ser avaliados em médios e longos prazos.

Uma empresa criativa deve saber fazer na feira não apenas contatos que resultem em um retorno comercial. Deve também saber identificar e acrescentar informações importantes de várias naturezas e, com esses indicadores, posicionar-se melhor e com maior clareza no mercado, definindo suas estratégias.



No trabalho desenvolvido por Bergmiller para a Alberflex é bastante evidente a presença de ideias que orientam seus projetos desde o início de sua trajetória pois, ainda nos tempos em que estudava em Ulm, como relata, sempre teve grande interesse por questões propostas por Charles Eames e George Nelson para a Herman Miller.

A Herman Miller era uma pequena empresa fundada em Michigan em 1905. George Nelson assim descreveu sua forma de trabalhar: “É uma pequena empresa em uma pequena cidade, dirigida pessoalmente por seus proprietários. O que a diferencia de outras empresas no mesmo setor são os seguintes princípios: 1. tudo o que faz é importante; 2. o design é um componente essencial da nossa atividade; 3. o produto deve ser honesto; 4. você decide o que vai ser produzido; 5. existe um mercado para o bom design. O programa geral prevê o objetivo de se manter uma coleção permanente; isso significa que todo produto deverá manter-se atualizado com seu tempo e ser constantemente aprimorado”. É uma adequada definição de uma política de design, paralela ou mesmo antecipatória àquela que seria desenvolvida por Hans Gugelot e Otl Aicher para a Braun, considerado o mais bem acabado exemplo do anseio por um design unitário.

Mas o conceito de unidade da Herman Miller era bem mais flexível, talvez devido às próprias influências de ideias tão diferentes e divergentes nascidas dentro da necessária convivência em uma sociedade mais eclética e variada como a americana. George Nelson foi o principal articulador dessas ideias. Foi inclusive um antecipador de problemas, narrando em um trecho de seus escritos como um homem do campo na Escandinávia lidava com sua alimentação, à custa de um pão integral, manteiga e uma faca. O pão, com forma redonda, adequava-se perfeitamente ao transporte em uma sacola; a manteiga já era guardada dentro do pão, por entre um corte triangular feito pela faca, cujo desenho da lâmina facilitava esse corte; depois de comer, as sobras não se transformavam em lixo, pois os pássaros delas se alimentariam. Podia parecer ingênuo para muitos daqueles entusiastas da industrialização democrática que viam nas embalagens plásticas a possibilidade de distribuição de alimentos para todos, assim como para outros que, embora condenando a poluição, viam na narrativa de George Nelson uma solução de tempos passados inaplicável na atualidade.

Mas não é texto para ser lido ao pé da letra. Nele estão contidas várias das ideias que nortearam algumas das diretrizes desses designers maiores que se destacaram na segunda metade do século XX: a ideia de um tempo que é contínuo, portanto nada é definitivo e tudo pode ser sempre repensado e retomado num sentido de melhor adequação e aperfeiçoamento; a ideia de que tudo pode ser preliminarmente pensado em sua forma mais simples e direta de solução; os princípios éticos de contenção, minimalismo e não desperdício; a ideia de que o design, desde a formatação do pão até a idealização de uma lâmina de faca apropriada a um corte triangular, deve ser uma atividade racional, como afirmaria depois Eames:

receptionar, aguardar, comunicar, digitar, ajustar, telefonar, interagir, organizar, decidir.

o móvel certo para cada situação

alberflex



folle conosco 15.3238.5200 - lojas e representantes em todo o Brasil - consulte www.alberflex.com.br

estação linha 900
cadeira dauphin
net-on 4N PS A

“O design não é uma forma genérica de expressão, mas um método de ação”.

A atividade desenvolvida por Bergmiller na Alberflex não representa, portanto, uma repetição ou uma retomada, mas a continuidade de uma forma de pensamento que vê no design exatamente a característica afirmada por Eames.



FOTO CÉSAR BARRETO



a esdi e o ensino formal de design



| 23 de dezembro de 1962

O governador Carlos Lacerda discursa na inauguração da ESDI.

Entre os presentes, alunos da primeira turma: Kiki Basílio, Joaquim Redig, Roberto Verschleisser e os professores: Humberto Francheschi, Karl Heinz Bergmiller e Antonio Gomes Penna.

A ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, foi a instituição na qual Bergmiller desenvolveu suas atividades didáticas. Juntamente com Alexandre Wollner foi o responsável pela definição dos critérios do que seria o ensino de um design paramétrico no Brasil, com todas as suas possibilidades e limitações reais. Uma das características do design paramétrico, segundo Charles Jencks, seria, além da simplicidade formal quase reticente e de detalhamentos muito diretos e friamente resolvidos, a ausência de metáforas visuais e a preferência pelas conotações de precisão e neutralidade. Foi definido um plano didático, selecionado um grupo de professores, estabelecida uma forma específica de vestibular, foram instaladas oficinas e escolhidos seus mestres, trabalhos que, até então, nunca haviam sido realizados no ensino superior brasileiro. Isso era coerente com o contexto político da época, pois nunca antes um representante do poder executivo havia assumido uma posição tão voluntarista como o governador Carlos Lacerda, do recém-criado Estado da Guanabara, em relação a experiências inovadoras no ensino superior. A leitura do discurso de Lacerda por ocasião da assinatura do decreto de criação da ESDI, em 5 de dezembro de 1962, evidencia algumas ideias marcantes. Uma das justificativas principais para a criação da Escola e outras iniciativas semelhantes é a necessidade de criar quadros, “a principal crise brasileira”, pensamento que, como já vimos, poderia ser encontrado, em Roberto Simonsen, para justificar exatamente a fundação de outra instituição inovadora de ensino superior em São Paulo, a Escola Livre de Sociologia e Política em 1933.

No discurso de inauguração da Escola, Roberto Simonsen disse:

— *A crise que se alastra pelo mundo afora está provando, pela sua duração e pelos seus efeitos, que não é um simples fenômeno subordinado ao ciclo periódico de depressões econômicas. Aos historiadores do futuro não se comparará que essa crise, a guerra de 1914, o surto do comunismo na Rússia, a implantação do fascismo na Itália, o enriquecimento rápido e exagerado norte-americano engorgitado no craque de 1929, as revoluções na América do Sul e na Ásia sejam fatos demonstrativos do crescimento desarmonioso de uma grande civilização? Desarmonioso porque não soube justapor às conquistas inigualáveis obtidas no campo da ciência uma estrutura econômico-política baseada no estudo profundo do organismo social, dotada de sentimentos espirituais e morais em perfeita harmonia com o desenvolvimento da técnica. Não se terá*

desenvolvido o aspecto material em desproporção com outros fatores essenciais e se criado uma civilização sem alma? Durante o curso dessa civilização conseguiu-se um relativo estado de equilíbrio para a maioria dos povos e um aumento considerável do seu bem-estar pelos progressos da ciência. A discordância, porém, da evolução econômica, em face da evolução política e social e o esquecimento do princípio da unidade do mundo, decorrente da interdependência sempre crescente entre os povos, conduziram-nos ao estado atual em que assistimos, no dizer de Wells, a “um páreo desabalado entre o esforço para um reajustamento, a revolução social e o espírito da desordem”. Esses fenômenos são tanto mais agudos e notáveis quanto maior o grau de civilização a que tenham atinado as nações.

No caso brasileiro, estamos relativamente em posição excepcional. A pobreza do país e circunstâncias familiares aos que pensam em nossos problemas impediram o nosso crescimento exagerado nesse rumo da civilização. Daí a crise estar sendo mais atenuada entre nós; crescemos menos, erramos menos. No entanto, para os que sabem observar, o mundo oferece neste instante uma extraordinária demonstração experimental para os estudos sociais, políticos e econômicos. A revolução brasileira veio provar como é minguido o nosso contingente de homens de Estado e salientar a profunda ignorância em que vivemos da nossa verdadeira situação social. Ora, uma escola como a que aqui imaginamos, visa a promover e sistematizar, no Brasil, o estudo da sociologia nacional, em harmonia com pesquisas orientadoras das instituições políticas, jurídicas e econômicas mais adequadas ao nosso meio e nossa raça. A ação dos técnicos especializados, saídos de nossas escolas, já é hoje insuficiente, se não for inspirada por uma orientação segura e zeladora de uma sadia evolução social. Como consequência mesma do grande progresso técnico que o mundo atingiu, da rapidez das comunicações e transmissões do pensamento, da difusão do ensino, tudo está evoluindo rapidamente — a sociologia, a ciência econômica e até a ciência do direito. O centro que nos propomos construir é, em tais condições, uma instituição indispensável ao meio a ao momento que vivemos.¹

Simonsen dizia ainda que tais quadros tornavam-se essenciais às tarefas de levantamento e classificação de dados que permitissem o exercício de qualquer tipo de planejamento no país. A ausência desses dados era por ele conside-

rada dramática e crucial para que se estabelecesse no Brasil um encaminhamento democrático. Lacerda secunda-o, ao apontar a ausência de quadros como uma espécie de mãe de todas as crises:

A principal crise brasileira, aquela que sobretudo dificulta a solução das outras, é a falta de quadros no país. A produção de homens capazes, o volume, se assim posso dizer, de homens em condições de influir na solução dos problemas, bastava a esse país, quando ele era grande apenas na extensão territorial, mas não o era nem mesmo no vulto de sua população, e muito menos no número de pessoas em condições de consumir o que as suas elites podiam gerar, em arte, em riqueza, em técnica para problemas então relativamente simples.

*Foi o tempo em que o Brasil tinha poucos engenheiros, mas a rigor não carecia de tê-los muitos. Tinha poucos músicos, poucos poetas, poucos marceneiros, poucos ferreiros, poucos juristas, poucos bastavam enfim para o que então eram as necessidades de consumo do povo brasileiro. Hoje, felizmente, aumentou não somente a população, mas aumentou a sua exigência de civilização. No entanto, a crise da Universidade, a crise da responsabilidade, a crise de uma autoridade verdadeiramente livre, consciente e capaz, fez com que empobrecesse enormemente a vida brasileira, e temos diante de nós o grave problema de formar uma democracia sem formar as elites populares, capazes realmente de dar-lhes significação, conteúdo e progresso autêntico.*²

Parece fazer parte do ideário das elites brasileiras o conceito de crise, e a questão de que formas modernas de trabalho e de conhecimento devam ser antecedidas pela adequada formação de pessoal competente para sua articulação. Em primeira análise, essa observação procede e se justifica. No entanto, leituras mais atentas dos textos de Roberto Simonsen e de Carlos Lacerda, entre outros intelectuais orgânicos de certa burguesia brasileira, indicarão também um claro receio de que tais formas de ordenamento social e produtivo possam ser interpretadas por outro tipo de intelectual não proveniente de um saber formal estabelecido e regulamentado, mas que seja avaliado exatamente pela tão temida crise. Tanto Simonsen como Lacerda são políticos de seu tempo, portadores de ideias conservadoras, porém absolutamente cientes de que ideias inovadoras não representavam nenhum problema para as elites, desde que fossem seus elementos os responsáveis por sua introdução

na sociedade. Portanto, a ideia de formação de quadros, presente tanto nos discursos de um como de outro, representa, na verdade, a justificativa para que a sempre atenta elite brasileira trate de modernizar-se rapidamente para manter, como sempre, o controle de qualquer processo de desenvolvimento possível. Tanto Simonsen como Lacerda têm a sutil percepção de que as instâncias acadêmicas tradicionais não respondem mais às demandas de uma formação de quadros mais atualizados, aptos a lidar com as ideias mais avançadas do planejamento industrial, em um caso, e de projetos de produtos industriais, no outro.

Sempre se imaginou haver alguma diferença significativa entre Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda.³ As lendas políticas assim o quiseram. Porém, no caso específico das ideias sobre design, há uma curiosa coincidência em seus discursos. Juscelino afirmara, em entrevista a Jayme Maurício⁴ no *Correio da Manhã*, de 30 de janeiro de 1958:

— O Brasil forma um arquipélago que precisa disciplinar o seu progresso desordenado, transformá-lo num continente unido, interligado, sem os desníveis de riqueza, injustos e remediáveis que um dia poderão ameaçar a própria unidade nacional. Brasília impõe-se deste modo como um fulcro econômico e cultural, em torno do qual deve girar, disciplinadamente, o processo de desenvolvimento. Brasília não é nenhuma utopia, mas uma cidade construída para a transferência da capital do país agora, ou seja, como ele é. Como todos sabem, somos ainda um país subdesenvolvido e socialmente desajustado. Se o simples planejamento urbanístico decorrente da transferência da capital fosse solução, não haveria problema social no país. A transferência visa precisamente a acelerar o processo democrático de integração econômica e social.

Alguns dias antes, por ocasião da inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ, em 21 de janeiro de 1958, o presidente da República, que era também integrante do conselho deliberativo do museu em inauguração, afirmou sobre as intenções de ali se estruturar um curso voltado para o design:

*— Uma civilização tecnoindustrial que não crescesse vinculada a uma intensa atividade artística estaria ameaçada de deformar-se. O impacto da industrialização sobre as atividades artesanais de conteúdo artístico só pode ser compensado por um cultivo dos valores estéticos capazes de educar a mão do tecnólogo e do operário, preservando características de singularidade e beleza que de outro modo se perderiam.*⁵

A criação de escolas superiores livres é uma prática frequente em países onde a tradição acadêmica impede eventualmente uma modernização das ideias pedagógicas. É curioso como, o peso dessa tradição parece ser tanto maior quanto menos rico e menos democrático é o país. As reformas são sempre realizadas por setores específicos e limitados da elite. No plano geral, o conjunto dessa elite, em geral, termina absorvendo as experiências e as propostas de caráter experimental, tirando seu caráter inovador, procurando, depois de algum tempo, discipliná-la e enquadrá-la formalmente em alguma instituição mais conservadora. A quem se arriscou e se expôs numa alternativa experimental resta ser avaliado em um contexto que, a princípio, foi considerado anacrônico, mas que reage de forma intensa ao elemento de inovação e termina por reduzi-lo apenas a alguns detalhes que servem para coonestar e manter essa estrutura superada. Juscelino Kubitschek notabilizou-se mais por criar estruturas administrativas livres do que escolas superiores, mas seu sentido não deixa de ser muito semelhante. Seus diversos Grupos Executivos,⁶ dirigidos a objetivos específicos, possibilitaram notáveis mudanças tanto nas estruturas administrativas como até em setores da produção privada no Brasil. A diferença é que no caso dessas mudanças em setores administrativos e produtivos a validade dos Grupos Executivos poderia ser revogada à medida que seus objetivos práticos e materiais tivessem sido atingidos. No caso de escolas como isso poderia ser medido? Em que exato momento poder-se-ia dizer que um objetivo havia sido alcançado, e que objetivo seria esse? Não é difícil estabelecer quando se cumpre um projeto, mas é impossível definir quando terminará um processo. Ao contrário dos Grupos Executivos, que poderiam ser considerados projetos ou elementos de um projeto, escolas livres quiseram transformar-se também em processos.

A ESDI foi criada aproximadamente dez anos depois do início das atividades da HfG-Ulm, em 1952. Na verdade, constatar a ausência de quadros para uma atividade como o design representa uma demonstração de algum progresso em relação à demanda da Escola Livre de Sociologia e Política em 1933. As circunstâncias dessa iniciativa são bastante conhecidas hoje, ainda que persistam lendas e narrativas sobre um fato que pode ser interpretado como um fenômeno político, a par de uma iniciativa pedagógica. A criação da Escola fez parte de um conjunto de projetos coerentes com a visão otimista das décadas de 1950–60 no Brasil. Bergmiller aponta como um dado diferente a Escola ter resultado de uma ini-

ciativa do Estado e não particular, numa época em que as ideias de vanguarda eram mais comuns entre a burguesia do que nos governos, principalmente nas esferas estaduais ou municipais. De qualquer forma, deve-se sempre lembrar que é nessa época que o Rio de Janeiro passa por uma reformulação urbana bastante radical, com a implantação do projeto do Parque do Flamengo,⁷ a construção da adutora do Guandu e do túnel Rebouças — todas obras urbanas exemplares. Com um mínimo de atenção, pode-se verificar que, nessas e em outras obras e iniciativas, havia a presença da personalidade forte do governador Carlos Lacerda, um político controvertido, mas de rara inteligência. Havia também algumas coincidências que em nada dependeram de acasos. Muitas das pessoas estavam envolvidas com os projetos do MAM/RJ, do Parque do Flamengo e da própria ESDI e, independentemente de seus posicionamentos políticos, por vezes conflitantes, essa presença indicava a existência de uma elite orgânica e pensante no Estado da Guanabara, que conseguiu estabelecer alguns projetos e cumpri-los.

É o elemento político, a decisão do governador que explica, em parte, porque a primeira escola de design brasileira foi criada no Rio de Janeiro e não em São Paulo, principal centro de industrialização do país. Outras justificativas poderiam ser lembradas. Era no Rio, antiga capital do Império e da República, que ainda se concentrava grande parte da vida cultural do país. Além disso, pode-se lembrar também um interessante argumento de Júlio Katinsky,⁸ arquiteto, historiador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, que cita a existência de um movimento acadêmico no Rio, centralizado na Escola Nacional de Belas-Artes, herdeira da antiga Escola Imperial de Belas-Artes, que tornaria propício o surgimento de pensamentos de vanguarda na cidade como reação ao academismo, fato que não ocorreu em São Paulo.⁹ Mas, certamente, o principal influxo para o a criação da ESDI foi a existência de um grupo de pessoas interessadas na renovação urbana da cidade, na preservação de sua importância cultural depois da mudança da capital, e na estruturação de um museu relativamente novo e diferente, dentro de padrões internacionalistas, bem ao gosto de uma burguesia local, um pouco diferente da que existia em São Paulo, mas com ideias semelhantes. Esse grupo sempre esteve, de um modo ou de outro, presente na criação da Escola. Por outro lado, existe a inequívoca ambição do governador em se demonstrar um político moderno, realizador e inovador. Situado circunstancialmente à direita no plano político nacional, Carlos Lacerda precisava dar de-

monstrações concretas de sua capacidade empreendedora em todos os níveis administrativos, e a criação de algo novo no ensino superior era um fato que certamente causaria inveja a qualquer político da época.

A ESDI surgiu assim favorecida pelo poder público estadual, porém, com um projeto que em pouco tempo a conduziria a tornar-se também um problema para esse poder. A descontinuidade administrativa não parece mais ser um desmando político nacional. Parece até mesmo constituir-se em seu elemento vital e, novamente, podemos pensar que, em um país cuja primeira estrutura administrativa foram capitânias hereditárias não seria estranho que cada governo ao se estabelecer se considerasse dono e árbitro de todas as prerrogativas e instâncias do poder. A exemplo do que Renato De Fusco diz sobre a Itália, uma cultura pública, um sentido republicano real, nunca foi implantado no país.

Várias pessoas participaram dos trabalhos preliminares de estruturação da ESDI. A comissão que ficou encarregada da formulação final do primeiro plano da Escola compunha-se de Maurício Roberto,¹⁰ Flávio de Aquino,¹¹ Simeão Leal,¹² Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller. Os princípios básicos estabelecidos foram que uma escola de design deveria ter um programa prioritariamente criativo e inovador, sempre sujeito a questionamentos e renovações. Até mesmo os bons resultados deveriam ser constantemente revistos e não poderiam se constituir em modelos ou padrões para meras repetições. Deveria haver uma especial atenção na seleção dos alunos, pois se considerava que a qualidade de um curso pouco ortodoxo, como se pretendia, dependeria em grande parte do corpo discente. Entrevistas e testes vocacionais foram incluídos no vestibular como uma forma de seleção mais direta, mais próxima ao pensamento dos professores diretamente ligados à estruturação da Escola.

Os problemas de seleção estavam presentes também na escolha do corpo de professores que deveria ser muito precisa e rigorosa. Existiam poucos designers atuantes na época, no Rio de Janeiro e mesmo no país e, além disso, havia a necessidade de contratar professores para as áreas teóricas e de apoio ao desenvolvimento do projeto. Para a comissão, segundo Bergmiller, desde o início ficou claro que não seria fácil estabelecer uma relação produtiva e criativa entre a área de projeto e as demais disciplinas, principalmente porque a maioria dos professores dessas áreas estava acostumada a procedimentos mais tradicionais, acadêmicos, em alguns casos até mesmo burocráticos. A comissão consi-

derou que um trabalho mais coletivo, que evitasse o isolamento de qualquer professor, seria um caminho para superar esse problema, evitando a dispersão do ensino. O sistema de avaliação dos alunos foi inicialmente planejado para se constituir numa ação coletiva, da qual participariam todos os professores. Dessa forma, os professores deveriam dedicar-se a uma permanente troca de ideias, definir temas de projetos em conjunto e avaliar o rendimento do curso também de forma coletiva. Nesse processo, seria possível não apenas avaliar os alunos como também avaliar cada disciplina e cada professor. Um objetivo também foi estabelecido como essencial: dever-se-ia formar um novo tipo de profissional, alguém que tivesse uma atitude de designer e que jamais se limitasse à busca de um simples diploma de nível superior.

Os professores de projeto selecionados foram, em sua maior parte, profissionais atuantes. Considerava-se essencial que eles tivessem experiência de mercado e de projeto para formar uma nova geração de profissionais, designers que saberiam detectar um problema na sociedade, enfrentar suas circunstâncias e propor soluções econômica e socialmente viáveis. A comissão nunca pensou a ESDI como uma escola técnica e profissionalizante. Imaginou os futuros profissionais como pessoas com conhecimentos técnicos, sociais e de projeto, capazes de entender a complexidade de sua atuação, trabalhar em equipe, junto com outros designers e especialistas de outras áreas, eventualmente coordenando essas equipes interdisciplinares. Saber desenhar, fazer modelos e dominar relativamente bem algumas questões formais não seria suficiente para se tornar um designer. Na verdade, buscava-se a formação de uma elite capaz de justificar tanto empenho num projeto novo no país. Imaginava-se formar pessoas com um alto nível de conhecimento, capazes de chegar com segurança a uma solução de projeto e, também, capazes de argumentar e defender de forma convincente o próprio trabalho. Para isso o aluno deveria ser constantemente motivado a explicar e justificar seu trabalho e sua própria presença e permanência na Escola. Pode-se dizer que a comissão foi idealista, mas dificilmente pode-se questionar sua coerência. Talvez, ao longo do início do processo, tenha faltado maior consistência ao trabalho. Porém, esse não era mais um problema da comissão e, se houve alguma precariedade de um sentido coletivo de trabalho que, dadas as circunstâncias da realidade sempre foi difícil, é inegável o esforço desenvolvido em especial pelos oriundos de Ulm, para que isso não ocorresse.

| 1968. Aulas na ESDI

Goebel Weyne e Artur Lício Pontual participam da apresentação aos alunos do material didático utilizado nas escolas públicas do Estado da Guanabara.

Karl Heinz Bergmiller justificou o envolvimento de todas as turmas em um projeto único de caráter social.



Esse momento importante citado por Bergmiller, em relação à ESDI, caracteriza o que foram os anos iniciais da Escola, os anos de fundação e de “pioneirismo” como gostam de qualificá-los os professores dessa época como o próprio Bergmiller, Wollner e Goebel. Foram poucos anos, muito intensos, em que a vontade e o “entusiasmo”, outra palavra constante nesse discurso, foram considerados essenciais e, muitas vezes, suficientes para superar alguns problemas de natureza material e prática que, em outro tempo e em outras circunstâncias, seriam obstáculos capazes de conduzir a impasses ou imobilizações. É nesse ponto que, mais uma vez, podemos apontar uma estreita relação com o racionalismo crítico de Karl Popper e Hans Albert: a importância de uma vontade, quase um ato de fé, capaz de superar as dificuldades que a própria razão aponta como intransponíveis. E devemos, nessa altura também, lembrar a crítica de Jürgen Habermas a essas propostas do racionalismo crítico.

Ao longo dos anos em que permaneceu na ESDI, Bergmiller exerceu a coordenação de ensino em 1967–68; elaborou um plano para um centro de pesquisas na Escola, que posteriormente foi viabilizado no IDI/MAM, Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; propôs o primeiro curso de ergonomia através de conferências com ortopedistas e especialistas em medicina do trabalho. Procurou, nos primeiros anos da Escola, firmar ideias e conceitos baseados em um tipo de racionalidade crítica e objetiva, centrada no que ele mesmo denominava “fatores objetivos” do projeto. Em 1968, diante das dúvidas que surgiam sobre o desenvolvimento do novo currículo e dos fatores políticos externos que permeavam o ambiente da ESDI, procurou uma alternativa, ao dirigir os interesses pedagógicos para a área pública e social através da proposta de um tema único para todas as séries, ligado a equipamento e utensílios para as escolas públicas.

Especificamente no plano curricular, Bergmiller introduziu mais que uma disciplina, a ideia de Metodologia Visual, integrando método, sistematização e expressão por meio de uma prática não imediatamente ligada ao desenvolvimento do projeto. Essa disciplina coordenava também as práticas de oficinas e era a base do curso fundamental. Essas propostas podem ter suas origens na ideologia estabelecida na HfG-Ulm, porém, certamente foram adaptadas e moldadas no Brasil, não apenas por características e limitações próprias do país, como também pelas qualificações das pessoas envolvidas. Certamente é uma ficção a ideia de que a ESDI seja uma importação ou uma cópia da escola alemã, ainda que durante alguns anos, para o bem e para o mal, esse tenha sido um refrão referente à Escola.

Existiu o precedente dos planos da Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, elaborados desde o início da proposta dessa instituição e reestruturados por Otl Aicher e Tomás Maldonado, quando realizaram cursos específicos sobre design no MAM/RJ. Em duas visitas de Maldonado ao Brasil e à ESDI, em 1993 e 2004, foi ainda possível esclarecer a importância dessas ideias elaboradas inicialmente para o MAM/RJ e para o projeto da ESDI. Nessas ocasiões, verificamos o quanto é possível incorrer em equívocos ao construirmos uma história baseada em mitologias veiculadas pela mídia e até mesmo por documentações oficiais. Os planos originais do MAM/RJ serviram para a posterior criação da ESDI; não houve, porém, um processo linear de assimilação, mas um trabalho de adaptação bastante complexo, até mesmo pelo fato de a iniciativa de criar a ESDI partir do poder público, e estar sujeita a determinações bastante diversas das que poderiam incidir sobre uma escola privada, sem caráter oficial, sem preocupações maiores com reconhecimentos e outras imposições oficiais.

Nesse processo de assimilação, Bergmiller considera que teve participação decisiva em várias ocasiões. A primeira delas, desenvolvida junto com Alexandre Wollner, foi essencialmente uma contra-argumentação crítica de dois designers formados em Ulm em relação às influências americanas trazidas através de Joseph Carrero,¹³ um designer de menor expressão que veio ao Brasil substituindo Jay Doblin,¹⁴ proposto a princípio como consultor pedagógico. Havia alguma insegurança no grupo encarregado da estruturação da ESDI, e a ideia de se trazer Jay Doblin era uma forma de se examinar outro tipo de formulação didática. Mas, por motivos não muito claros, Doblin não veio ao Brasil e, em seu lugar, veio Joseph Carrero com propostas “francamente retrógradas”, segundo Bergmiller; com elementos bastante claros de ativismo e intuicionismo, heranças da Bauhaus em alguns aspectos, e derivações tipicamente norte-americanas de sua ideologia em outros.

É importante diferenciar a crítica ao intuicionismo na conceituação de Bergmiller de uma eventual desvalorização da intuição. Não se trata disso, pois sempre que se manifestou sobre questões como forma, intuição, talento e outras tantas, suas formulações foram simples: seriam elementos essenciais ao design e jamais deveriam ser reprimidos. Ao contrário, era necessário desenvolvê-los. Uma proposta pedagógica válida para o *design moderno* deveria ser estruturada no sentido da autoconstrução e nessas formulações ficavam claras as influências dos métodos de ensino que, em primeira instância, já estavam presentes até mesmo na reforma da educação de-

envolvida na Alemanha por Kerchensteiner, no final do século XIX, em grande parte das experiências da Bauhaus, na primeira metade do século XX e na Escola de Ulm, no processo de reconstrução da Alemanha.

A forma proposta por Bergmiller para se chegar a essa possibilidade seria uma escola permanentemente experimental, aberta às mudanças, portanto sem a definição de limites e circunscrições curriculares. Intuição e talento deveriam ser requisitos para um futuro designer, e a função da escola seria educá-lo para adquirir conhecimento de suas potencialidades e, por que não, das próprias limitações.

Aparentemente, há um conflito em uma proposição que se estrutura de maneira programática e quer, ao mesmo tempo, permanecer mais livre, mais aberta, mais favorável à autoestruturação do indivíduo. Se pensamos em um tipo de ensino dirigido apenas ao indivíduo, talvez esse conflito não seja um problema real. Mas, se pensamos em um ensino que se pretende renovador e reformista, a tese de uma alegada liberdade individual não tem cabimento. A autoformação do indivíduo tornar-se-ia válida desde que fosse justificada por um compromisso reformista e racional. No caso da ESDI, esse conflito, presente já nas dúvidas sobre sua estruturação inicial, reflete duas alternativas quase sempre evidentes nas iniciativas culturais e pedagógicas propostas pela elite ou pelo Estado no Brasil: reforma ou conservadorismo. E quase sempre acaba prevalecendo uma prática conservadora sobre um discurso reformista que, no entanto, é sempre absorvido e apresentado como a base para tal prática.

Mas deve-se procurar entender melhor o que significa valorizar a intuição e não o intuicionismo. Intuição é uma característica humana irreprimível, ao passo que intuicionismo seria uma forma de trabalho assistemática falha, e não falibilista. O próprio racionalismo crítico previa a hipótese de se trabalhar necessariamente com a intuição, ao admitir que até a ciência estivesse sujeita a falhas. Merleau-Ponty não faz outra coisa senão admitir a presença e o valor da intuição ao criar o generoso conceito de “verdade falhada”. E esse seria o conceito válido de intuição dentro no ideário do *design moderno* mais consistente. Lembro-me de conversar certa vez com Maldonado a respeito de um assunto paralelo, questões referentes aos conceitos de útil e inútil. Contou-me ele que estando em Veneza, para uma reunião do ICSID,¹⁵ no auge da discussão sobre a controvérsia entre um design técnico e frio e um design pessoal e quente, soube que Theodor Adorno¹⁶ estava na cidade para tratar de outras coisas que não o design. Procurou-o, interessado em saber o que o mestre da

Escola de Frankfurt pensava sobre o assunto. Discorreu longamente suas ideias, engajadas na época entre os partidários do útil, radicalizando suas posições. Adorno ouviu-o, paciente e atento, até o final das observações. Disse-lhe que, em princípio, concordava com tudo, porém lhe perguntou: — “Mas, Tomás, você já pensou realmente o mundo sem o inútil?”

Poderia ser possível pensar o design sem a intuição? Poderíamos pensar o homem sem esse atributo? Há sempre a possibilidade da repressão; a história talvez não passe disso, a imposição de repressões e a luta contra elas. Mas, sabemos que certos aspectos são impossíveis de reprimir, entre eles a nossa capacidade de deduzir e também de intuir. A capacidade dedutiva é normalmente aceita como uma característica a ser desenvolvida e o próprio ensino formal sempre teve nisso um de seus objetivos maiores. Talvez por isso mesmo a maioria dos cursos de matemática no ensino primário e médio seja tão ruim.

Aceita-se muito pouco a ideia de que a intuição possa ser também desenvolvida mediante um processo pedagógico. Prefere-se deixar isso ao acaso e então se incorre no intuicionismo, na valorização das potencialidades individuais que, do ponto de vista social, terminam valorizando mais a formação e a informação de cada um do que suas reais capacidades dedutivas e indutivas. Não deixa de ser também uma forma de preservação da própria elite uma vez que os critérios de aferição sobre a capacidade intuitiva são sempre medidos a partir de referências muito particulares e pouco objetivas. Seria, portanto, um absurdo estabelecer um programa de ensino que marginalizasse a capacidade intuitiva de cada aluno. Mas, na lógica de um processo educativo reformista e renovador, e era isso o que se imaginava ao se fazer a ESDI, não seria nada estranha uma prática que visasse a uma crítica radical e contundente contra o uso acrítico dessa capacidade.

A crítica dirigida por Bergmiller e Wollner às influências da escola americana na formação da ESDI teve esse sentido. Mas, convém refletir um pouco sobre a intuição, até mesmo em um sentido mais geral para que as ideias se tornem mais claras. A ideia de intuição liga-se também, no caso particular do design, à discussão sobre o conceito de tempo. Octavio Paz desenvolveu, em 1970, um belíssimo ensaio¹⁷ sobre o design e suas diferenças do artesanato. Suas afirmações à época provavelmente irritariam profundamente os designers modernos militantes e radicais. Mas, o tempo sempre é o elemento corretivo de nosso pensamento e de nosso entendimento. O tempo do artesão seria diferente do tempo

do designer visto que um e outro estão submetidos a processos de trabalho e de vida diferentes. Da mesma forma, as questões de uso da intuição estariam sujeitas a tais determinações. Ao artesão seriam concedidas — ou ele mesmo poderia se atribuir dada a natureza de seu trabalho — prerrogativas de tempo que lhe permitiriam um uso mais irrestrito da intuição. Seu trabalho é constantemente criativo e experimental, ao passo que ao designer inserido na indústria tais prerrogativas seriam cerceadas.

Essa compreensão do tempo não seria real para o designer, pois na vida prática, no desenvolvimento de um projeto, que é o que interessa, não se apresentaria viável. Existem clientes, o outro lado, existe a indústria competitiva e acelerada, e esses seriam os argumentos de sempre, contrários a uma reflexão coordenada ao ato prático de projetar, desde a Revolução Industrial, variando-se apenas as tecnologias relacionadas a cada época. Ganhar tempo, aparentemente, passou a ser mais importante que saber estabelecer prioridades. Chama-se isso, inadvertidamente, de tradição do *design moderno*. Pode-se pensar como Husserl¹⁸ e dizer que afinal a tradição é o esquecimento das origens. Tudo o que se consagra como tradicional tende a escamotear alguma coisa de original que, por algum motivo, revelou-se mais difícil, menos prático, menos acessível à maioria das pessoas comuns que apenas precisa trabalhar e viver. Mas, da mesma forma que um raciocínio teórico extremado e faccioso pode relegar a um plano secundário as necessidades mais básicas de trabalhar e viver, o inverso pode ocorrer. Limitar qualquer atividade a seus elementos básicos operativos pode conduzi-la a menosprezar outra necessidade básica que é pensar. Talvez tenha sido com esse sentido que Maldonado um dia definiu a atividade do designer como algo que, antes de resolver problemas, deveria criá-los e, sob essa ótica, seu enfrentamento com as ideias de Max Bill em Ulm ganharia outra dimensão bastante distinta de questões anteriores como as de Muthesius e Van de Velde e de Gropius e Hannes Meyer, uma vez que não obedeceria mais a uma tradição que imaginava sempre um confronto entre formalismos, entre posicionamentos mais ou menos industrialistas ou intuicionistas, produtivistas ou humanistas.

O próprio conceito de intuição, a exemplo da ideia de tempo, pode também ser visto sob outro ponto de vista. Generalizou-se a ideia de que o intuicionismo seria uma forma de atuação personalista de lidar com os problemas. Mas esquece-se de que maus resultados são alcançados

também através de procedimentos metodológicos rigorosos. Não se trata afinal de defender uma ou outra forma de ação. Apenas deve-se entender que a intuição não só não se constitui em delito, como também não é simples coincidência ou fusão repentina de ideias. Ela compreende limites como a percepção pura e a memória pura e refere-se ainda ao que está no meio, a um ser, como disse Bergson,¹⁹ que se abre ao presente e ao espaço na exata medida em que visa um futuro e dispõe de um passado.²⁰ Ou ainda, como disse Riobaldo, em *Grande sertão, veredas*: “O mais importante e bonito, no mundo, é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando”.²¹

Racionalista, crítico, anti-intuicionista, assim Bergmiller e Wollner definiram o primeiro plano para a ESDI. Bergmiller diz claramente que a Escola foi estruturada “a partir da experiência inicial de Ulm, da qual participou; de sua evolução nos anos seguintes, que sempre acompanhou; e da experiência profissional no Brasil. A disponibilidade de pessoal didático, de recursos e de materiais e equipamentos, bem como algumas restrições presentes no sistema de ensino brasileiro foram outros fatores importantes”.

Outra questão importante citada por Bergmiller na ESDI refere-se ainda à manutenção das características principais do projeto estabelecido para a Escola. Se Joseph Carrero era um designer de pouca expressão pedagógica, o mesmo não poderia ser dito relativamente a Daisy Igel,²² professora admitida na ESDI após o início de seu funcionamento. A respeito desse episódio acredito que a narrativa de Bergmiller seja bastante esclarecedora:

“Edgard Decurtins deixara a ESDI e o Brasil. Recebera uma oferta de trabalho interessante na Europa e, à medida que a hipótese de ter um trabalho mais estável junto ao BNH²³ não se concretizava, resolveu aceitá-la. Decurtins era uma pessoa responsável e confiável, e não queria deixar a ESDI, simplesmente. Resolveu cuidar ele mesmo de sua substituição. Conhecia Daisy Igel, arquiteta formada nos Estados Unidos, com excelentes referências, que havia estudado com Mies van der Rohe e trabalhado com Konrad Wachsmann. Mas Daisy conduziu o seu curso para um rumo totalmente diferente daquele pensado e praticado por Decurtins. Era um ideário que se baseava muito mais na New Bauhaus²⁴ americana, sem nenhuma referência relativa à HfG-Ulm. Era como se fosse necessário retornar a um trabalho que havia sido feito há pouco tempo atrás, quando da estruturação final do plano preliminar da ESDI.

Daisy era uma professora muito dedicada e correta e os alunos do primeiro ano gostavam de suas proposições. Isso resultou numa atividade muito grande, significativa mesmo. Apesar de não ter experiência didática ela era uma professora nata. Nessa ocasião, Flávio de Aquino, então diretor da Escola, um dia me alertou sorrindo: — “Bergmiller você vai ter uma surpresa”. Na verdade, levei um susto, mas aparentemente só eu. A maioria dos colegas mostrava uma atitude passiva, quando muito estavam curiosos em relação aos resultados. O curso de Daisy tinha abordagens tipicamente bauhausianas e, no meu entendimento, não apresentava nenhuma novidade. Em Ulm, pelo menos nos três primeiros anos, vários professores vindos da Bauhaus ensinaram, entre eles, além do próprio Max Bill, Johannes Itten,²⁵ Josef Albers e Nonée Schmidt. Esta última trabalhou longos anos com Paul Klee²⁶ e interpretou suas matérias e atribuições em Ulm dentro de um ideário bauhausiano. Isso foi interessante para alguns, mas terminou ocasionando um conflito entre os alunos e a direção. Definitivamente, o que se queria em Ulm não era uma restauração da Bauhaus, assim como me parecia equivocado querer reassumir esses pressupostos na ESDI.

A Bauhaus fechou em 1933, a HfG-Ulm começou a funcionar em 1953, e a ESDI em 1963. O mundo mudou radicalmente nesse tempo: uma guerra mundial ocorreu e uma reconstrução política em escala também mundial foi necessária. Talvez só hoje esses fenômenos estejam ficando mais claros e mais bem analisados, com menos emocionalismo, permitindo uma crítica mais objetiva dessa época. No que se refere ao ensino do design, as raízes da HfG-Ulm encontram-se mesmo na Bauhaus com tendências e preocupações em se adaptar às exigências contemporâneas, levando em conta principalmente a evolução e as necessidades da sociedade industrial. Nos primeiros anos de sua curta existência, a HfG-Ulm teve uma nítida influência bauhausiana e, posteriormente, passou a valorizar cada vez mais os processos de trabalho mais metódicos buscando uma nova base em disciplinas técnicas e científicas. A ESDI foi pensada a partir dessas premissas. O que sempre houve de comum nessas escolas foi a ênfase colocada no chamado curso fundamental, uma criação pedagógica do ensino do design. Desde a Bauhaus, imaginava-se que um curso fundamental bem estruturado seria a maneira correta de criar referências e bases sólidas para uma posterior formação profissional. Por isso mesmo sempre foi necessária a maior objetividade possível no enfoque pedagógico desses cursos, entendendo-se como objetividade uma compatibilidade ou uma consistên-

cia entre o que se ensina e discute e o tipo de pessoa que se quer formar. Um bom curso fundamental serve sempre e, acima de tudo, para derrubar preconceitos, para acostumar os alunos a tentar o novo.

Nesse sentido é desejável que o corpo docente de uma escola de design seja composto por personalidades dinâmicas, criativas e idealistas. Não vejo como problemático o fato de se encontrarem nesses grupos posições diferentes, desde que não sejam radicalmente opostas às premissas e objetivos básicos da própria Escola. Sob esse ponto de vista, não era o caso de Daisy e, provavelmente, como em diversas outras ocasiões, faltou mais discussão, mais intercomunicação e mais coordenação. Após minha mudança para o Rio de Janeiro em 1967, fizemos diversas reuniões semanais com o grupo de coordenadores, e em muitos encontros informais foi possível esclarecer os objetivos comuns do curso fundamental e da formação profissional. Não me recordo de divergências maiores a partir de então com Daisy Igel. Ela participou ativamente da reestruturação do curso apresentado em 1968, que poderia ter resultado em uma melhor integração de disciplinas e interesses. Mas, como sabemos, 1968 foi um ano crítico, de contestação generalizada, época em que as discussões por vezes fugiam aos objetivos traçados para a Escola. Daisy perdeu o ânimo de participar da ESDI, ainda que não perdesse o interesse no ensino do design. Mais tarde foi para os Estados Unidos onde se dedicou a aprofundar esse interesse.”

Essas questões narradas por Bergmiller ocorreram em 1968, quando se radicalizaram as posições políticas e ser jovem passou obrigatoriamente a ser sinônimo de ser rebelde. Lembro-me de músicas, de refrãos, de palavras de ordem, em especial de duas que refletem o sentido da época: “Não confie em ninguém com mais de trinta anos” e “Seja marginal, seja herói”²⁷. Como disse Bergmiller: “Não se pode dizer quem ganhou ou quem perdeu nesse tempo cinzento. Mas quem não participou, quem se omitiu, certamente perdeu”. Independentemente de suas posições, tanto Daisy quanto Bergmiller foram amplamente questionados então, a ponto de precisarem estabelecer pontos básicos de entendimento para tentar manter o projeto da Escola em andamento. Lembro-me também da aula inaugural de meu curso na ESDI em 1968. Estava habituado a certas pompas acadêmicas de outros cursos e evidentemente esperava mais uma palestra enfadonha ao fim da qual todos iríamos para a praia esquecer rapidamente que as férias haviam terminado. Mas, surpresa, o que havia no quadro-negro da sala

era uma nova ordenação da Escola, com a maioria dos professores presente, com Daisy e Bergmiller explicitando como seria esse novo modelo. Pensei, pela primeira vez na vida, que talvez tivesse encontrado alguma coisa interessante no ensino. Apesar da fama e das mitologias a respeito da jovem Escola, não me pareceu que seus professores fossem modelos de pretensão e arrogância. Ousavam dizer claramente aos alunos que grande parte da responsabilidade do curso estava a seu cargo. Todos concordavam em princípio que o curso deveria ter uma essência experimental. Mas o tempo político nem sempre corresponde ao tempo da maturação. A ideia da nova estrutura não durou nem um semestre. Não admitiríamos aquela e nenhuma outra ideia. O tempo não era de reflexão mas de angústia e frustração e qualquer manifestação de autoridade seria, antes de mais nada, entendida como autoritarismo.

Seguiram-se as diversas e intermináveis reuniões para a reestruturação da ESDI e, nesse processo evidenciou-se uma diferença básica entre Bergmiller e Daisy. Um e outro, questionados, reagiram diferentemente. Bergmiller permaneceu, defendeu pontos de vista, expôs-se. Daisy preferiu retirar-se da Escola. Não estabeleço aqui nenhuma diferença ética ou moral entre um ou outro. Foram reações pessoais a um fenômeno sem precedentes de contestação dentro de uma escola de nível superior no país até então. Acredito mesmo que nunca mais se tenha repetido com tanta intensidade. A saída de Daisy deixou uma lacuna na Escola. Não só pela perda de uma professora jovem e criativa como também pela saída de alguém que poderia, ao longo do tempo, estabelecer uma saudável diferença com o modelo de Ulm e, talvez, contribuir criativamente para sua crítica e seu aperfeiçoamento.

Mas as coisas não são simples. Há momentos em que precisamos fazer opções e nas circunstâncias da juventude não se gosta de escolher. As mudanças na jovem Escola não foram definidas e muito menos estruturadas e restou à diretora Carmen Portinho,²⁸ tolerante mas com uma atitude mais voltada para os aspectos administrativos, a tarefa inglória de evitar um fracasso tantas vezes anunciado, sobretudo depois do fechamento de Ulm exatamente na mesma época e em circunstâncias muito semelhantes.

O terceiro momento importante foi a elaboração de uma proposta mais realista para o prosseguimento da Escola depois de 1968. A retomada das atividades em 1969 foi difícil e, acima de tudo, penosa. Nada do que havia sido acertado ao final de um longo processo, que passou por um esvazia-

mento geral, funcionava. Os professores fundadores haviam-se afastado da Escola, principalmente devido às divergências com os alunos ocorridas durante a discussão do currículo e também na elaboração da participação da Escola na exposição Desenho Industrial 68 — Bienal Internacional do Rio de Janeiro.²⁹ A representação da Escola, desenvolvida pelos setores mais participativos dos alunos, foi crítica, radical, provocativa e considerada pela maioria dos professores como inadequada. No fim do ano foi baixado o Ato Institucional nº 5, uma, entre outras, obra-prima do pensamento totalitário nacional. O ambiente dentro e fora da Escola era sombrio, desagregador e desanimador. Uma proposta relativamente emocional e pouco realista como a que foi concluída não poderia encontrar território mais desfavorável para seu desenvolvimento. A direção da ESDI e o Diretório Acadêmico tentavam de todas as formas dar alguma substância a essa proposta, mas nada se efetivava. Lembro-me que nessa ocasião estava iniciando meu segundo ano de Escola e, ao final do primeiro semestre, nenhum dos professores substituídos conseguira qualquer resultado objetivo em seus cursos. Minha turma estava então reduzida a menos da metade dos que haviam ingressado em 1968. Reunimo-nos novamente; sem a arrogância do ano anterior. Tratava-se agora de um assunto mais simples e trivial: nossa formação. Até então parecia-nos que isso era menos importante que a democracia que pensávamos ter-nos sido escamoteada, como se no antigo regime nossos direitos existissem e, subitamente, nos tivessem sido roubados.

É certo que muitos dos parques direitos de cidadania estavam mais cerceados que antes. É certo que um considerável setor da elite, da qual fazíamos parte, estava agora submetido a processos de censura e restrição que não havia antes. Mas também é certo que a maioria da população, principalmente as faixas mais pobres, não estava nem um pouco incomodada com isso, até porque sua vida cotidiana em nada mudara. As questões de princípios e a retórica política são mesmo um território exclusivo da elite. Nessa altura podemos eventualmente pensar num paralelo histórico entre os movimentos tenentistas das décadas de 1920/30 e o que ocorreu em passado recente e ocorre hoje.

Os “tenentes de 30”,³⁰ assim ficaram conhecidos, sublevaram sistematicamente o país durante toda uma década em nome da restauração dos ideais republicanos. Expuseram-se, lutaram e mataram e morreram em nome desse ideal. Finalmente integraram-se à Revolução de 1930 e, próximos ao poder, aceitaram cargos e interventórias. Em

pouco tempo acostumaram-se ao poder. Em menos tempo do que se poderia imaginar tornaram-se elementos de um novo jogo político que em quase nada diferia do anterior contra o qual se rebelaram. E, em menos tempo ainda, muitos deles tornaram-se personagens políticos de uma época que só pode ser lembrada com tristeza no plano político nacional, o Estado Novo, autêntico esquife fascista dos ideais republicanos brasileiros. Os estudantes brasileiros foram, na década de 1960, os mais ativos resistentes à política totalitária implantada por um exército que tinha sido, em outras eras, uma das principais forças do pensamento republicano. Movidos por ideais difusos de uma frente política mais desordenada do que orgânica, até porque mais uma vez prescindia do povo, eles se proclamavam a vanguarda da esquerda e lutaram honestamente por uma democracia social avançada, contra o imperialismo e as multinacionais, formas externas mais visíveis do poder econômico mundial da época. Nessa situação, foram os elementos mais radicais tanto de um processo político que queria reformas, ainda que pouco claras, como da posterior resistência aos grupos civis e ao estamento militar que não as desejava. Sofreram as consequências. A exemplo dos tenentes, foram presos, exilados, torturados e muitos colegas foram mortos. Mas o tempo da elite tudo corrige e tudo assimila. Aos poucos nos acostumamos a ver os antigos radicais incorporarem-se a novos partidos, a agregarem forças com um novo tipo de personagem na nossa cena política, o líder operário real e de fato, ausente dos processos anteriores. Acostumamo-nos a comemorar com eles reconquistas democráticas como uma Constituição e o direito ao voto, muito pouco para um século de República proclamada.

Acostumamo-nos também a perder as eleições e vermos verdadeiros fantoches criados pela mídia e pela elite assumirem cargos que, ainda que tivessem perdido sua virtude original, não poderiam ser enxovalhados de tal maneira. Finalmente, parece que muitos compreenderam que as coisas são mesmo assim — amargo raciocínio que apenas concede tudo sem nada confessar —, estabeleceram alianças que em nada diferiam daquelas feitas pelos tenentes e,

Décio Pignatari apresenta suas observações, em seminário interno da ESDI sobre o ensino de desenho industrial, 1965.

Da esquerda para a direita os professores:

Antonio Gomes Penna, Jorge Emanuel Barbosa, Alexandre Wollner, Flávio de Aquino, Karl Heinz Bergmiller, Lamartine Oberg e Goebel Weyne



Aula inaugural na ESDI, 1968. Daisy Igel faz explanação acompanhada por Artur Lício Pontual.

Bergmiller apresenta o curso para os novos alunos. No quadro, a grade curricular para o curso fundamental, 2º, 3º e 4º anos de DI e CV separadamente.

aparentemente, apenas ocuparam um espaço que na verdade sempre foi seu: desempenhar mais uma vez o papel de uma força renovadora que tudo tira do lugar para de novo tudo recolocar no mesmo lugar. Mais uma analogia pouco edificante com o *Leopardo* de Lampedusa e o sobrinho do príncipe de Salina.

Mas, deixemos as digressões de lado e voltemos à simplicidade de um grupo de jovens que diante de um impasse realiza um raciocínio elementar para uma questão nada elementar: o que fazer diante de uma total mudança de expectativas para suas vidas? Cuidar da própria formação? Como perguntou então um colega que se retirou temporariamente para uma vida no campo: "Cuidando da criação?"³¹

Para isso era necessária uma estruturação mínima da Escola, de seu plano curricular, que se restaurasse alguma atividade criativa, que se começasse a pensar outra vez. Nosso grupo dirigiu-se diretamente à direção da Escola e reivindicou o retorno dos antigos professores. Pedimos professores de Projeto de Produto e de Comunicação Visual, até mesmo porque a proposta mais realista elaborada por Aloísio e Bergmiller previa a junção das duas especialidades originais na qual o curso da Escola se dividia. Essa talvez tenha sido a única consequência concreta de toda a crítica desenvolvida no ano anterior.

Foi estabelecido um acordo que previa que, a partir do segundo semestre de 1969, o segundo ano teria aulas de Projeto de Produto com Bergmiller e de Projeto de Programação Visual com Goebel Weyne. Pacificamo-nos e voltamos às aulas. Aos poucos outros professores foram retornando: Décio Pignatari, José Bonifácio Martins Rodrigues³² e outros, enquanto Renina Katz e mais alguns recentemente ingressados reestabeleciam alguma ordem curricular. Finalmente o ano terminou com algum proveito para todos, mas a ESDI não seria mais a mesma: nem aquela prevista originalmente e nem aquela rebelada e imaginada pela movimentação política de 1968.

O ano de 1970 previa a realização de outra Bienal Internacional de Desenho Industrial e, de novo, era prevista



Fernando Casás trabalha na maquete com os painéis para exposição da ESDI na Desenho Industrial 70, Bienal Internacional do Rio de Janeiro.

Arísio Rabin (em pé), acompanha a visualização dos primeiros painéis. 'Pedrão' fez a ponte entre o IDI e a ESDI responsabilizando-se pela viabilidade do projeto.

uma participação da ESDI. Foi consenso que se deveria usar a oportunidade para um amplo trabalho coletivo que apresentasse a nova proposta e ainda uma pequena mostra de trabalhos curriculares de alunos e trabalhos profissionais de professores. Mas, acima de tudo, deveria ser apresentada a proposição da ESDI diante da nova realidade desenhada pela política nacional. Pode-se dizer que, ao lado de um posicionamento político cauteloso, foram desenvolvidas uma estrutura e uma forma bastante bem cuidadas e criativas, uma exposição relativamente simples em seu conteúdo com uma forma tipicamente representativa do formalismo técnico dos anos iniciais. Fiquei encarregado da coordenação interna do projeto e esse foi o primeiro contato de trabalho real que tive com Bergmiller. Nessa ocasião, junto com Gláucio Campelo, meu colega de turma, tive oportunidade de praticar, em um projeto bastante real, a validade das propostas sistematizantes e metodológicas do que se poderia chamar de conceito Ulm. A exposição da ESDI foi montada em São Paulo e Brasília, como parte da Desenho Industrial 70, Bienal Internacional do Rio de Janeiro.

Depois de 1970, a Escola mudou. Talvez se possa interpretar essa mudança como o resultado de uma necessidade de sobrevivência. No entanto, até onde essas necessidades eram reais ou até onde as psicoses impostas por um regime político autoritário tornavam fatos reais, em uma área específica, fatos genéricos em toda nossa vida é difícil dizer. Muitas das omissões e recuos observados então se perpetuaram, tornaram-se parte da maneira de ser e viver da Escola e provavelmente a questão mais complexa tornou-se a necessidade de sempre procurar consensos. Esse comportamento não foi, mais uma vez, diferente do que se observava na política geral do país. Nos piores anos do regime militar não havia espaço aparente para proposições consensuais mas, sob as aparências, por trás das oposições mais ativas e visíveis, já se desenhava o mesmo cenário de sempre que previa a reconciliação dos setores descontentados da elite numa nova forma fictícia de república e de democracia, lentamente desenvolvida nas décadas seguintes. O consenso



das frentes amplas, das lutas por eleições diretas, por uma nova Constituição pareciam bandeiras santas com as quais todos deveriam se alinhar sem maiores questionamentos. Esse comportamento não era muito diferente na ESDI. Os consensos são perigosos e quase sempre conduzem ao amortecimento de ideias criativas e à sua preservação através de lendas, museus, estudos acadêmicos e outros rituais criados pela sociedade, para sentir-se menos conservadora do que realmente é. A ESDI tornou-se efetivamente uma escola conservadora e a própria atividade do design também. As grandes preocupações relativas às mudanças sociais, econômicas e políticas cederam espaço à discussão de problemas como um currículo mínimo, regulamentação profissional e outras questões semelhantes.

Uma ideia que, há poucos anos, fora capaz de conduzir pessoas à ousadia de julgar as elites, de propor transformações radicais, que afirmaram ser a sua atividade imprescindível a essas transformações, foi conduzida a uma situação complicada. Seus portadores ousaram até mesmo imaginar que seria possível separar seus horizontes políticos e sua proposta de futuro do que se poderia chamar simplesmente de nível de vida. Uma nação adulta não poderia aceitar essas questões e, mesmo o Brasil não sendo adulto, também não seria possível perpetuar aqui essa atitude. Mas os recuos não precisam ser necessariamente consensuais. O consenso, nessas circunstâncias, quase sempre significa uma fórmula capaz de reintegrar todos numa ideia mais amena, mais civilizada, menos selvagem, portanto, muito menos criativa. Não se pode dizer que esse tenha sido um problema exclusivo da ESDI. O ensino do design no Brasil na verdade, depois da criação dos cursos que poderiam ser chamados de pioneiros como a ESDI e a FAU/USP, não avançou a não ser em aspectos quantitativos. Suas preocupações passaram gradualmente a objetivar uma equiparação com cursos acadêmicos e não uma diferenciação criativa em relação a eles. Dessa forma multiplicaram-se escolas e faculdades que cumpriam um currículo mínimo duvidoso, baseado nas experiências truncadas da ESDI, e que nada acrescentaram ao ensino. A própria ESDI, a partir da década de 1990, passou a preocupar-se mais com aspectos formais e acadêmicos o que não a conduziu a nenhuma proposição inovadora.

A integração da ESDI à UERJ trouxe gradualmente para dentro da Escola a discussão de um sentido mais acadêmico de ensino. Porém não se pode dizer que a universidade seja responsável pela maioria dos problemas que a Escola apresentou nesse aspecto. É bastante cômodo atribuir a uma es-

trutura maior os problemas particulares de uma instituição inserida nessa estrutura, porém, nem sempre essa é a realidade dos fatos. A UERJ não era e nem é uma universidade tão pesada e burocratizada como sempre foi descrita para justificar alguns dos problemas internos da ESDI, muitos deles presentes antes mesmo de sua incorporação à universidade. Mas, os esforços para essa integração sempre foram relativamente confusos e desordenados, permanecendo viva, durante muito tempo, a hipótese de uma autonomia que, quando proposta de fato, também era colocada em dúvida quanto à sua possibilidade prática.

Lembro-me de reuniões frequentes na ESDI, já no período em que dirigia a Escola, nas quais propus abertamente que se discutisse a hipótese de nos desligarmos da UERJ, caso as dificuldades que enfrentávamos fossem mesmo resultantes dessa integração que, em sua origem, fora realmente autoritária e unilateral. Mas as reticências surgidas diante dessa proposta mais radical eram suficientes para que ninguém se sentisse à vontade para iniciar um processo relativamente inseguro para todos. Não se deve aqui emitir um juízo moral ou ético a respeito desse fenômeno. Mas, certamente podemos afirmar que haviam desaparecido então algumas características dos primeiros anos e da fase de contestação: o idealismo e o entusiasmo, um pouco imprecisos é verdade, mas tão caros a professores como Bergmiller e Wollner, e o sentido contestatório, também impreciso, tão caro a alguns professores de segunda geração entre os quais me incluo. Estranha tarefa: exercer a direção de uma escola na qual sua vida madura estruturou-se e estabeleceu-se, sobretudo, no desenvolvimento de uma crítica que, em princípio, deveria ser produtiva mas que, muitas vezes, tornou-se um instrumento tão forte e radical que poderia conduzir até mesmo à autodestruição. Nessas ocasiões sempre se poderia pensar em Maldonado e nas suas indicações de leituras, nas suas reflexões calcadas no pensamento da Escola de Frankfurt, como elemento de referência válido não apenas para justificar a continuidade como também para encontrar nela algo mais que uma simples sobrevivência. Optamos pela sobrevivência e ainda abdicamos da rebeldia, um fenômeno frequente na vida política nacional e também na vida de cada um. E, se observarmos esse panorama geral, talvez não façamos afinal tão má figura diante do que nele se desenha. Permanece algo de positivo na ESDI desde os seus primeiros anos, ainda que se observem problemas mais recentes até nesse aspecto: a possibilidade de crítica e de resposta a essas críticas ainda permanece, apesar de se apresentar

hoje mais como uma responsabilidade institucional do que pessoal. Talvez não haja hoje na Escola o que Gramsci chamava de portadores ideológicos, de pessoas que assumam a responsabilidade por ideias mais claras e definidas, ainda que possam conter e provocar problemas. A ideologia do consenso estabeleceu-se juntamente com a transformação da Escola num sistema acadêmico mais ordenado segundo os padrões oficiais. E não é importante nessa situação, mais uma vez, procurar a culpa ou a inocência, categorias medíocres para a discussão de fenômenos que devem ser vistos como a evolução de ideias e não um mero cumprimento de normas e padrões acadêmicos.

Mas, com relação à participação de Bergmiller na ESDI, devo ainda acrescentar mais um momento que considero importante. Sua participação na coordenação da reestruturação dos critérios que regulavam os projetos de formatura. Durante muitos anos a Escola adotou um sistema que consistia na proposição pelo aluno de um projeto que deveria ser desenvolvido ao longo de um ano. Essa proposição deveria ser aceita por um conjunto de quatro professores que se encarregavam também da orientação do aluno ou indicavam ao estudante outro professor que apresentasse afinidade com o projeto proposto. Esse sistema estava naturalmente desgastado ao longo de muitos anos. Toda proposta pedagógica sofre esse tipo de desgaste e, por isso mesmo as ideias burocráticas de currículos estáveis e permanentes são sempre problemáticas. Se observarmos os cursos mais tradicionais nas universidades, verificaremos um fenômeno interessante. Os cursos de direito, por exemplo — os mais tradicionais no Brasil, ao lado da medicina —, os que mais evoluíram foram aqueles que tiveram a competência de incluir novos temas e interesses em seu currículo. Se a ideia de direito ambiental fosse aventada na década de 1970 seria encarada como uma piada, provavelmente, pois o próprio ministro do Planejamento João Paulo dos Reis Velloso foi nessa ocasião o autor de uma frase muito inquietante, ao dizer que o Brasil não deveria se preocupar com problemas desse tipo, pois ainda teria muito a poluir antes de atingir um estágio de desenvolvimento razoável. Torna-se relativamente fácil hoje criticá-lo. Mas, essa ideia reflete um espírito que não estava presente apenas nos detentores do poder. Além disso, é absolutamente real o fato de que todos os países industriais desenvolvidos chegaram a tal estágio através das mais absurdas e predatórias ações contra o meio ambiente. Assim, não era estranha a ideia do ministro que, certamente, anos depois, seria capaz de reformular os próprios conceitos. Mas,

a academia demorou mais que a sociedade para mudar seus pontos de vista e incluir em seus interesses os problemas ambientais. A área do design ainda permanece estacionária em relação a esse problema, e sistemas de ensino que admitem apenas o sucesso e a repetição de fórmulas servem para sedimentar mais ainda essa atitude imobilista.

Os projetos de formatura haviam chegado a esse ponto. Alguns anos antes houve a necessidade de se estabelecerem restrições a propostas que se tornavam repetitivas e rotineiras, sem nenhuma contribuição criativa significativa, sinais nítidos de esgotamento e esclerose de formas pedagógicas. Ao assumir a direção da ESDI, em 1988, pedi a Bergmiller que pensasse uma nova estrutura que possibilitasse o surgimento de outras proposições que não refletissem apenas as rotinas de um mercado de trabalho conservador. Bergmiller seria, a meu ver, a única pessoa na Escola com suficiente experiência, autoridade e maturidade para conduzir esse processo de revisão. E, de fato, ele começou seu trabalho com calma, reunindo o conjunto de professores responsáveis pelos projetos de formatura na época e propondo-lhes repensar todo o processo. Conduziu tudo de sua forma habitual: amena e crítica. Ao final de um ano, havia uma nova proposição: ao invés de cada aluno apresentar uma proposta individual e isolada, os professores deveriam apresentar cada um a sua proposta, definindo áreas de interesse, organizando-as no sentido de classificar as informações necessárias. Durante um semestre haveria um trabalho coletivo do professor e dos alunos que se habilitassem à sua orientação. Esse trabalho serviria sobretudo para a definição de propostas específicas de projeto nessas áreas de interesse. Assim, cada aluno teria o seu trabalho de formatura individual, porém baseado num desenvolvimento crítico muito aprofundado, possibilitando o surgimento de pontos de vista diferenciados e inovadores.

A apresentação dessa nova forma de trabalho aos alunos poderia ser problemática uma vez que se tratava de mudar uma rotina, de reverter uma expectativa que se tornara isolada e individualista para uma nova ordem muito mais coletiva e participativa. Bergmiller, nessa ocasião, trabalhou bastante a cabeça dos próprios professores, como sempre foi característico de sua ação. Dizia que todos deveriam estar convencidos da ideia, antes de apresentá-la aos alunos, e que essa seria a única forma válida de realmente proceder à mudança. Durante as férias coordenou reuniões exaustivas até que a mínima dúvida fosse resolvida. No início de 1989, a proposta foi apresentada aos alunos e, mesmo sendo uma

mudança radical, foi compreendida e aceita. A presença do professor mais antigo da Escola argumentando diretamente com os alunos, dispondo-se ao debate, foi fator fundamental para a aceitação, que não foi nem fácil, nem simples. Não deveria ser uma imposição, mas deveríamos todos os professores e mais a direção ser persuasivos e convincentes sobre a nova regulamentação. Lembrei-me muito dos episódios de 1968 nessa ocasião. Achei mesmo que tínhamos aprendido afinal alguma coisa, depois de tanto tempo, e os resultados desse novo processo foram extremamente satisfatórios. A natureza das propostas mudou bastante, e a rotina de aceitação pura e simples de imaginárias regras de mercado desapareceu durante alguns anos do horizonte dos alunos.

O sistema proposto era bastante claro em seu objetivo: não competia apenas aos alunos a definição e o desenvolvimento dos projetos. A formulação das áreas de interesse deveria ser bastante equilibrada para atender às individualidades, mas, ao mesmo tempo, deveria inibir o individualismo. Para isso era necessário não apenas que os professores trabalhassem mais que na antiga ordem como fossem capazes também de trabalhar em conjunto, aceitando suas diferenças. O processo poderia ser até mesmo conflituoso e isso deveria ser visto como um fenômeno normal, pois, afinal, conflitos são característicos de processos criativos. Ocorreram conflitos e problemas de natureza distinta, porém, em nenhum momento, enquanto permaneceram como orientadores os professores que participaram da mudança, isso foi visto como um obstáculo maior. Até porque a qualidade dos projetos apresentados justificava qualquer percalço dessa natureza.

Porém o espírito de consenso não havia sido removido da Escola e, na primeira oportunidade, foram feitas modificações que alteraram consideravelmente a natureza do processo proposto, sem que de fato houvesse uma nova proposição. Caminhou-se para propostas coletivas de trabalho, maneira mais fácil de trabalhar menos e evitar o dissenso e a diferença. Chegou-se finalmente ao ponto de aceitar-se como tema muito mais o suporte técnico e operativo que o próprio conteúdo, outra forma de eximir-se de opiniões que



transcendam apenas a técnica e que talvez revelasse, também, pouca reflexão e pouco amadurecimento em relação à invasão dos meios digitais nas novas formas de projetar. Finalmente, depois de algum tempo, já não se sabia mais se havia ou não alguma sistemática para os projetos de formatura, ainda que sobrassem papéis e fórmulas regulatórias.

A que se pode atribuir esse processo? Apenas às pessoas? Em grande parte sim, pois afinal uma escola é constituída por professores e não alguma coisa que se sobreponha a eles. Nenhuma regulamentação da universidade pode ser apontada como responsável pelas deficiências ou equívocos do ensino. Os problemas mais reais para um ensino criativo residem na vontade ou não do grupo de professores de aceitar uma falsa ordem consensual e agravam-se quando as omissões de conflitos transformam-se no caminho para essa ordem. Evidentemente, essa é uma alternativa que preserva apenas pompas e circunstâncias. De uma escola que poderia ter aprendido a preservar as individualidades, mas não os individualismos, a ESDI transformou-se num espaço onde esta última questão é levada a um grau tão elevado que lhe restou apenas o recurso de atribuir cada vez mais importância a instâncias departamentais e burocráticas, nas quais nada é decidido e tudo é postergado. Para quem considera esse um quadro pessimista, eu apenas diria que ser pessimista hoje é quase uma obrigação cívica e republicana.

Uma análise mais precisa dos resultados do projeto da ESDI seria sempre parcial do ponto de vista tanto de Bergmiller como do meu mesmo. Eis um tema sobre o qual nos é impossível, outra vez, uma neutralidade fria e distante. Foi um projeto que interferiu nas nossas vidas de tal forma que tratá-lo através de processos de dissecação lógica e científica significaria até mesmo uma desonestidade intelectual. Às vezes é necessário salientar esse fato para que a própria leitura e a interpretação do que se escreve sejam adequadas. Certamente, a ESDI não se transformou no projeto inicialmente idealizado pelo pequeno grupo influenciado pelo ideário ulmiano. Certamente, também, ela não se dirigiu à análise e ao desenvolvimento do que poderia ser um caráter nacional para o design, um empenho sonhado

por outro grupo também reduzido de pessoas, centrado nas ideias de Aloísio Magalhães. Talvez nem sequer tenha sido o “cadinho de ideias”³³ que este citava em um de seus textos, lembrando José Bonifácio, o Patriarca da Independência. Provavelmente, a ESDI tem sido bem menos que isso e, ao mesmo tempo, mais que isso. Se é possível identificar no início de seu processo de desenvolvimento características de um grupo criativo, na concepção de Domenico de Masi, depois de sua assimilação pela UERJ, pode-se perceber uma contrapartida acadêmica que vai diluir muito sua ousadia inicial, seu sentido idealista e, até mesmo, a sua capacidade de inovar seu sistema pedagógico. Currículos e sistemas pedagógicos eram mutáveis e flexíveis na primeira fase, tornando-se depois encargos mais pesados e obstáculos burocráticos. Professores eram admitidos ou não através de critérios muito subjetivos, mas que permitiam certa coerência na manutenção de um sentido ideológico. Posteriormente, a introdução de concursos públicos tornou esse processo diferente e necessariamente mais neutro e distante nesses aspectos ideológicos.

Essa resposta não pode ser dada por nós mesmos, participantes ativos desse processo e, por isso, engajados e estabelecidos em nossas ideias, nossas convicções e nossos anseios. Todas as análises formuladas até agora são, na minha opinião, ainda comprometidas com visões pessoais e de pessoas que formularam suas críticas de dentro do processo. Isso não compromete, de forma alguma, sua validade. Porém, é necessário deixar claro que a neutralidade será uma característica de outros estudos, de outras formulações, de outras pessoas que não nós mesmos, professores, alunos, ex-alunos, diretores e todos os demais participantes desse projeto.

Resta ainda apontar alguns fatos. A proposta da ESDI pode não ter-se concretizado como foi imaginada por seus diferentes grupos iniciais. Entre esses grupos havia, no entanto, uma coisa em comum, ou seja, a vontade de realizar alguma coisa diferente na área do ensino superior, em um espaço de pensamento novo e inédito nesse contexto. A ESDI contribuiu decisivamente para a definição de uma ter-

minologia para esse espaço intelectual. Sem a sua criação e sem a sua pretensão inicial, dificilmente se teria superado um estágio inicial que limitava o design a concepções individualistas e muitas delas primitivas. Suas ideias e seu debate permitiram a definição de uma autonomia do design em relação a outras atividades como a engenharia e a arquitetura. Sem a ESDI, o design permaneceria como uma decorrência de outras atividades e, ainda que se pudesse discordar, criticar, até mesmo negar, a validade dos compromissos propostos pela Escola, é obrigatório o reconhecimento de que, sem ela, o design brasileiro seria outro ou não teria existência autônoma. Alguns poderiam até mesmo argumentar que, de fato, melhor seria se tivesse sido diferente. Nós mesmos podemos hoje, crítica fácil a do tempo passado, dizer que deveríamos ter feito muita coisa diferente. Não o fizemos, e nesse aspecto qualquer crítica válida não pode começar pelo arrependimento e pela decepção, assim como não pode também começar pelo orgulho da ignorância. Lembro-me de um texto político de Antonio Gramsci que, ao analisar o fenômeno do Rissorgimento³⁴ na Itália, citava um pensamento sobre a Casa de Bourbon então reinante, como um conjunto de pessoas que “nada esquecem e nada aprendem”. Esse certamente será o caminho a ser sempre evitado.

A influência da ESDI no ensino superior brasileiro em geral talvez tenha sido menos ampla do que se pretendeu, mas, ainda assim representou certo incômodo, um fato sobre o qual foi necessário se manifestar e se posicionar. Mas, a influência da ESDI na definição e no estabelecimento do ensino do design no Brasil foi fundamental. E se a Escola apresentou, ao longo do tempo, desvios de rota e de percurso, deve-se pensar também que muita coisa, inclusive e principalmente a própria nação, também não foi como se imaginava nas décadas de 1950 e 1960.

Já que afirmamos sempre, cacoete intelectual no mínimo curioso, nossa descendência bauhausiana e ulmiana, talvez devêssemos também olhar para esse passado sob outros pontos de vista que não apenas as questões da cultura material trazida pelos objetos que projetamos.



Bergmiller, Aloísio Magalhães e Flávio de Aquino, diretor da ESDI (1964-1967). Arquivo ESDI, 1966

Possivelmente um entendimento de que a vida, em todas as suas faces, seja um processo em evolução permanente, faltou na ESDI e, curiosamente, pode-se aí apontar uma inconsistência em suas origens: a dificuldade de assimilação do ideário de Max Bense e sua construção ideológica processualista. Bense foi convidado a dar cursos na ESDI, festejado, admirado e jamais compreendido em sua integralidade. Mas essa incompreensão não era consequência nem da dificuldade da apreensão de suas ideias complexas e nem de um posicionamento antagônico a elas. Era talvez a antevisão das dificuldades futuras, uma ‘sabedoria precoce’, uma forma de evitar um confronto com o novo de forma permanente, a dificuldade de transitar de forma amena e segura para uma nova ordem. Na vida das pessoas, assim como na vida das instituições criadas pelas pessoas que desejam mudanças de fato, não há formas amenas e seguras de mudanças. A questão da ESDI pode ser encerrada, por ora, com uma pergunta simples: — O quanto pode um grupo de pessoas impor seus princípios e ideias como forma de ser e viver a uma instituição, ou seja, a outras pessoas, sem que esse próprio grupo altere muitos desses princípios e dessas ideias originais. Qual é o preço da sobrevivência?

| dezembro de 1963

Professores, mestre e alunos da ESDI reunidos no pátio da Escola tomam conhecimento do pedido de demissão de Maurício Roberto (ao centro).

Da direita para a esquerda ao lado de Maurício Roberto – Bergmiller, Silvia, Zuenir Ventura, Mario Everton, Euryalo Canabrava e Mestre Martins, Arquivo ESDI

Maurício Roberto, diretor da ESDI e presidente do IAB, se opunha a Carlos Lacerda em relação à contratação do urbanista grego Konstantinos Doxiades para viabilizar o Plano de Desenvolvimento Urbano para a cidade do Rio de Janeiro.

A revista *Arquitetura*, repensada por Maurício Roberto, diretor do IAB-GB, como um canal de comunicação oficial do Instituto, publicou, em abril de 1963, “Desenho Industrial na GB” reportagem saudando a realização de “um velho sonho de arquitetos”.

A revista *Módulo* publicou em agosto de 1963 o artigo de Flávio de Aquino: “Escola de Desenho Industrial”.



Sie können aber auf gar keinen Fall als Beitrag zum systematischen Unterricht im Bereich des ID angesehen werden. Es kann nicht Aufgabe einer TH sein, sich primär mit dem Gebrauch und den kulturellen Implikationen von Produkten zu beschäftigen.

Keine ablehnende Einstellung in diesem Punkt bedeutet nicht unbedingt, dass ich für eine Isolierung der ID-Schulen bin. Ich glaube vielmehr, dass die geografische Nähe einer TH, von sozialwissenschaftlichen und medizinischen Fakultäten für das ID von grossem Nutzen wäre.

Man könnte Alex vielleicht dahingehend interpretieren, dass er versucht, eine gewisse optische Distanz zwischen der Ulmer Schule und der in Rio zu schaffen. Wenn das der Fall ist, so erscheint das verständlich, denn auch ich bin gegen die Verpflanzung und die Nachahmung bestimmter pädagogischer Auffassungen. Sie in Rio müssen Ihren eigenen Weg gehen.

Ich habe vor, im Dezember nach Argentinien zu gehen und vielleicht ein paar Tage nach Rio zu kommen. Hoffentlich habe ich dann die Möglichkeit, Ihre Schule zu besuchen.

Vor drei Wochen habe ich die Kopie eines Briefes von Mme. des Cressonnieres, Sekretärin des ICSID, an Alex erhalten, in dem sie ihm mitteilt, dass es nicht möglich sei, dass er als Vertreter der Schule in Rio an der Tagung über Designausbildung in Ulm teilnähme. Ich halte das für völlig ungerecht, denn wenn eine Institution das Recht hat, daran teilzunehmen, dann ist es die Ihre. Ich habe mit Prof. Misha Black während eines Treffens in Paris darüber gesprochen und ihm gesagt, dass Alex unbedingt eingeladen werden sollte. Ich hoffe, dass er das in den nächsten Tagen tun wird.

Viele Grüsse und weiterhin alles Gute

Tomás Maldonado
(Tomás Maldonado)

| 22 de maio de 1965

Carta de Tomás Maldonado
endereçada a Carl Heinz
Bergmiller e Alex Wollner

Hochschule für Gestaltung

Der Rektor

Telefon (0731) 37339

79 Ulm (Deutschland)
Postfach 362

22. Mai 1965

Carl Heinz Bergmiller
Alex Wollner
Escola Superior de Desenho
Industrial
Rio de Janeiro
Rua Evaristo da Veiga 95

Lieber Bergmiller, lieber Wollner,

neulich hatte ich die grosse Freude, Decurtins hier zu sehen; er hat mir dabei viel über die ESDI erzählt sowie deren Programme und anderes Material mitgelesen.

Es ist mir nun ein Bedürfnis, Sie beide sowie die anderen Mitglieder des Lehrkörpers Ihrer Schule zu dieser Leistung zu beglückwünschen. Ich wollte schon lange einmal etwas Konkretes über die Schule hören, aber anscheinend hat man uns bei der Übersendung von Informationen vergessen und so kommt es, dass es tatsächlich zum ersten Mal geschieht, dass ich Gelegenheit habe, etwas Näheres zu erfahren. Die Zusammensetzung des Lehrkörpers macht einen ausgezeichneten Eindruck. Die Leute, die ich davon kenne, sind alle hervorragend qualifiziert, was mir als sehr wichtig erscheint, denn eine Schule wird immer danach beurteilt, wie gut ihre Lehrer sind. Decurtins erzählte mir auch, dass Decio Fignatari vor kurzem als Dozent berufen worden sei. Auch das hat mich sehr gefreut, denn ich schätze ihn ausserordentlich.

Die Bedeutung Ihrer Schule besteht meines Erachtens u.a. darin, dass es gelungen ist, eine unabhängige Institution zu errichten; unabhängig von Architekturschulen, Akademien für bildende Künste und Technischen Hochschulen. Man kann wohl sagen, dass Ulm und Rio die einzigen Schulen sind, die eine solche progressive Struktur aufweisen können.

Ich war deswegen ein wenig überrascht, als ich in der Veröffentlichung 'produto e linguagem', des Organs des AEDI, den Kommentar über ein Seminar las, in dem Alex seine Ansicht über die heutige Designausbildung darlegt. Ich weiss nicht, ob ich es falsch interpretiert habe, aber es liest sich, als ob er der Meinung wäre, dass die Studenten der TH Stuttgart die richtige Auffassung vertreten, insofern, als Industrial Design im Rahmen von TH's gelehrt werden müsste. Ich vermute, dass Alex von dem Kurs informiert wurde, den Herr Garnich dort gibt: ein recht bescheidenes Seminar, in dem er mit einer falsch verstandenen Terminologie versucht, in zwei Wochenstunden etwas über Design zu lehren.

Die Strömungen, die das Industrial Design anderen Institutionen zu- bzw. unterordnen wollen und die seinen autonomen Status ablehnen, betrachte ich als reaktionär, denn ID ist eine Aufgabe, die in unserer technischen Zivilisation genügend Wichtigkeit besitzt, um Unabhängigkeit in pädagogischer Hinsicht zu rechtfertigen. Es ist natürlich nichts gegen ID-Kurse zu sagen, die im Rahmen einer TH abgehalten werden mit dem Ziel, die Ausbildung des Ingenieurs zu ergänzen - aber dann müssten es schon bessere als die von Herrn Garnich sein.

Carl Heinz Bergmiller
Alex Wollner
Escola Superior de Desenho Industrial
Rio de Janeiro
Rua Evaristo da Veiga 95
79 Ulm (Deutschland)
Postschaft 362
22.Mai 1965

Outro dia tive o grande prazer de ver Decurtins aqui; ele me falou muito sobre a ESDI, bem como seus programas e deixou vários outros materiais.

É um grande prazer para mim felicitá-lo, tanto quanto aos outros membros da sua escola por essa conquista. Eu queria ouvir algo de concreto sobre a escola há muito tempo, mas, aparentemente fomos esquecidos nessa transmissão de informações, e esta é a primeira vez que tenho a oportunidade de saber mais. A composição do corpo docente dá uma excelente impressão. As pessoas que conheço são todas altamente qualificadas, o que me parece ser muito importante porque uma escola é sempre julgada pela boa qualidade de seus professores. Decurtins também me disse que Decio Pignatari tinha sido chamado brevemente como palestrante. Isto também muito me alegra porque eu realmente o aprecio.

A importância da sua escola é, na minha opinião, conquistada na medida em que conseguiu se estabelecer como uma instituição independente; independente de escolas de arquitetura, academias de artes plásticas e faculdades técnicas. Pode-se dizer que Ulm e Rio são as únicas escolas que podem ter uma estrutura tão progressista.

Fiquei, portanto, um pouco surpreso ao ler no “produto e linguagem”, o órgão do ABDI, o comentário sobre um seminário no qual Alex apresentou sua visão sobre a educação em design hoje. Eu não sei se interpretei mal, mas é como se ele acreditasse que os estudantes de TU Stuttgart estavam certos em sua opinião de que o Industrial Design deveria ser ensinado no âmbito das TU's. Eu suspeito que Alex tenha sido informado sobre o curso que o Sr. Garnich dá lá: um seminário bastante modesto, no qual ele tenta com uma terminologia incompreensível ensinar sobre projeto ao longo de duas semanas.

Correntes, que o Industrial Design assume em outras Instituições. Subordinando-se e rejeitando seu status autônomo, considero esta atitude reacionária, porque ID é uma tarefa suficientemente importante em nossa civilização técnica para justificar independência em termos educacionais.

Claro não há nada contra um curso de ID vinculado a uma estrutura. Mas uma TU realizada com o objetivo de complementar o treinamento de um engenheiro - teria que ser melhor que o do Sr. Garnich.

No entanto, eles não podem ser considerados como realizadores de uma contribuição para o ensino sistemático no campo ID. Não pode ser tarefa de uma TU lidar principalmente com o uso e as implicações culturais dos produtos.

Minha atitude negativa com relação a este ponto não implica necessariamente em que eu seja um adepto do isolamento de uma escola de ID. Pelo contrário, acredito que a proximidade geográfica de uma TU, de faculdades de ciências sociais e ciências médicas seria de grande utilidade para o ID.

Pode-se talvez interpretar Alex no sentido de ter feito uma certa distância óptica entre a escola de Ulm e a do Rio. Se for esse o caso, parece inteligível, pois eu também me oponho ao transplante e à imitação de certas concepções pedagógicas. Vocês no Rio devem seguir seu próprio caminho.

Eu planejo ir para a Argentina em dezembro e talvez alguns dias para o Rio. Espero que eu tenha a oportunidade de visitar sua escola.

Três semanas atrás, recebi uma cópia de uma carta da Sra. Cressonnières, secretária do ICSID, para Alex, que lhe disse que ele não podia participar como representante da escola no Rio no desenvolvimento da educação de design em Ulm. Eu acho que isso é completamente injustificável, porque se uma instituição tem o direito de participar, é sua. Falei com o Prof. Misha Black durante uma reunião em Paris e disse-lhe que Alex deveria ser convidado. Espero que ele faça isso nos próximos dias.

Meus cumprimentos e os melhores votos,

Tomás Maldonado

De junho de 1968 a agosto de 1969 a ESDI passou por 14 meses de um intenso, turbulento e penoso processo de revisão. Passados os anos o que esse tempo revela de importante é uma enorme vitalidade.

(“Assembléia Geral” in *Esdí biografia de uma Idéia*)

A participação da ESDI na DI 68, teve uma grande repercussão na mídia impressa e motivou uma série de discussões sobre design e ensino a partir de indagações sobre produção e consumo.

A exposição não se constituiu no encerramento das discussões ou do trabalho em si, inaugurou um processo.



O título da exposição registra a iniciativa do Diretório Acadêmico. Títulos e instalações refletem a inquietação com o modelo econômico e hábitos de consumo vigentes.

Os estudantes trabalham os textos lado a lado com Décio Pignatari e Zuenir Ventura: “O banquete do consumo”.



| 1970 Participação da ESDI na DI 70

Professores e alunos sob a coordenação de Bergmiller planejaram a participação da ESDI na DI 70. Pedrão fez a interface ESDI/IDI.



Roberto Maia, professor de fotografia, mobilizou os esdianos a aceitar o desafio de fotografar e fazer as ampliações da mostra no laboratório da ESDI. Alguns alunos dessa geração são fotógrafos profissionais.



| 20 de agosto de 2016
Faxina Voluntária



Um mutirão realizado por ex-alunos, alunos, professores, ex-professores e a direção da ESDI viabilizou uma faxina voluntária.

Fotos CARLOS AZAMBUJA, ex-diano, fotógrafo e professor da UFRJ.

Da esquerda para a direita o professor Washington Lessa, os alunos Gabriel Borges e Marcelo Souza e o professor Fernando Reiszal.

Em pé, o professor Fernando Reiszal, o aluno Philippe Leon, a diretora Zoy Anastassakis e os alunos Roberta Guizon, André Aranha e Daniela Tinoco; agachados os alunos Lucas di Nonno e Gabriel Borges finalizam a jornada de faxina.



[... 2004 – 2017]

Quando esse trabalho teve início, em 2004, Bergmiller deixou bem claro que não queria fazer um livro de documentos, nem um livro sobre pessoas. Em 2006 com o texto consolidado o escopo das 30 imagens iniciais foi ampliado para 200 seguindo o mesmo critério de abordagem.

Zuenir Ventura, “O choro ou a crônica”.
O Globo, 11.02.2017

“O evento de mobilização que a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí) promove amanhã contra a crise na UERJ e, em consequência sua própria crise, é um admirável esforço de resistência cívica de alunos e professores, mas ao mesmo tempo um triste capítulo de uma gloriosa história.”

10 anos se passaram. Em fevereiro de 2017 a direção da Esdi (Zoy Anastassakis e Marcos Martins), o alunado e corpo docente realizaram um evento intitulado ESDI ABERTA # UERJ RESISTE. A convocação pelas redes sociais não deixava dúvidas sobre o caráter de resistência da proposição. Dois dias de atividades intensas e diversas com explícitas manifestações de referência ao significado da ESDI para o Design e o exercício da atividade no Brasil.

Karl Heinz Bergmiller seria homenageado e eu fui convidado a propor um tema e dar uma aula. Nesse momento fica muito claro para os esdianos a presença marcante de Bergmiller nas situações em que uma atitude firme de comunicação da instituição de ensino com a sociedade se faz necessária. Momentos de crise e autorreflexão são um continuum na história da Esdi.

Desvinculados do código inicial — não mostrar documentos e não falar de pessoas, seguem fatos relacionados a Esdi e a Bergmiller resgatados a partir de fevereiro de 2017. Momentos distintos, situações diversas conectadas pelo caráter de resistência e proposição coletiva.

Pedrão, 2017

Karl Heinz Bergmiller homenageado no evento
ESDI ABERTA # UERJ RESISTE conversa com esdianos.

Algumas semanas atrás a Silvia Steinberg telefonou: Karl Heinz, vai ter um evento na ESDI no dia 12 de fevereiro e a gente espera você lá! Respondi de imediato – sim, eu vou, estou feliz de ir, já imaginei que algo estava pintando, porque o Nelson Motta, uns dias antes escreveu na coluna dele: “vão fechar a Escola dos meus sonhos”, aproveitando para xingar o governo. Eu jamais podia acreditar, alguém tem coragem de fechar a ESDI, mas o que ele comentou sobre governo ladrão estou endossando.

A Silvia me esclareceu mais detalhes sobre o evento e eu fiquei aliviado, até contente com a forma como estava sendo programado este protesto. Um programa digno de uma ESDI que tem o seu bom nome a preservar. Fiquei feliz também em saber que os velhos esdianos estão se armando, mas não em termos de revolta, resultando em quebra-quebra, pelo contrário, querem proteger a sua Escola de qualquer ameaça, de qualquer origem.

Outro dia a Silvia ligou de novo, lembrando do evento no domingo dia 12 e disse: o pessoal da ESDI gostaria que você falasse um pouco com seus velhos alunos, colegas e amigos e também com as turmas novas. Ah! Eu imaginei – só queria chegar, dando beijos e abraços...

Achei que o Pedro, melhor do que ninguém, saberia situar nossa Escola nesse contexto político/econômico/caótico, num período em que todos nós estamos sendo atormentados, em qualquer área: segurança, saúde, educação. Pensei que o Pedro tem tarimba para definir quem nós somos, de onde nós viemos e quais são agora as alternativas para sair deste caos – e eu vou atrás dele.

CRISES, já passei por muitas desde que estou no Brasil. Não quer dizer que eu me acostumei. A maioria eram crises econômicas, quase sempre de origem política. Senti isto, ain-

da mais na pele, quando trabalhava para as indústrias paulistas defendendo sempre nossos anseios.

Crises nos desafiam a procurar métodos e caminhos novos. Crises devem ser enfrentadas com lucidez, com ações racionais. Dominar crises requer também criatividade. GENTE, isto faz parte do nosso repertório — belo exemplo o que está acontecendo à nossa volta! A própria ESDI nos seus 55 anos de existência teve que enfrentar várias crises, algumas não eram propriamente crises, eram mais autoquestionamentos. Isto é saudável. A ESDI sempre soube ser explícita e procurou adaptar-se à contemporaneidade. A sociedade industrial, neste meio século, sofreu transformações e conseqüentemente o ensino necessitava revisões.

Quando a ESDI foi integrada a Uerj perdeu-se algo em sua autonomia, mas acho que a ESDI não perdeu sua identidade. Muitos de seus ex-alunos tornaram-se professores e diretores da Escola, conferindo a ela um aval de confiança.

Voltando a falar de crises, a ESDI enfrentou uma profunda crise em 1968, nos anos pioneiros da Escola, na fase da sua afirmação. Eu classifico essa crise sempre como ‘produto importado’ porque chegou da Sorbonne.

A crise universitária de 68 se alastrou mundo afora e inclusive questionou o ensino universitário no Brasil. A ESDI não conseguiu ficar de fora, apesar de ser uma instituição inovadora, sem aqueles ranços convencionais. Me permitam o tom de arrogância, a ESDI ‘estava anos luz à frente’ de muitas Escolas. Justamente isso fascinou alunos como o próprio Nelson Motta.

Nossos jovens agitadores argumentaram na época um pouco inconseqüentemente: “A ESDI é uma escola nos moldes alemães — não pode dar certo no Brasil!”! Lembrando que na escola de Ulm, a maioria de seus professores e alunos

eram estrangeiros e repito – o movimento estudantil nasceu onde? Em Paris.

A Esdi sempre foi uma instituição democrática. Juntamos nossas pranchetas formando um U que virou uma grande mesa de conferências e discutimos, discutimos. Professores e alunos, fazendo propostas e propostas, mas nada de construtivo surgiu. Não devemos esquecer as circunstâncias políticas dessa época. Vigorava a plena ditadura. A turma estava envenenada. Foi difícil, delicado e até arriscado discutir sobre as medidas do regime militar e suas consequências e ao mesmo tempo defender nossas idéias e ideais, nossos objetivos em formar um novo tipo de profissional, chamado designer, até então desconhecido no Brasil.

As aulas pararam durante um semestre. No mesmo ano o IDI planejou a primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e determinou um espaço para a Esdi se manifestar, formalizar idéias, expor suas preocupações! A Esdi fez isso com entusiasmo e sucesso. Montou um pavilhão conceitual, fez a crítica ao consumo, denunciou duramente o empresariado, comércio e indústria por causa de seus produtos ‘de fora’, copiando vergonhosamente ou pagando royalties e não investindo numa tecnologia própria. O setor da Esdi fez um verdadeiro contraste com o evento que salientava o chamado good design tanto num panorama nacional como internacional. Acho que a exposição melhorou a autoestima dos integrantes da Escola.

O tempo que passa ajuda a refletir melhor sobre o movimento estudantil de 68. Acho que, quem participou, ganhou! Quem tirou o corpo fora perdeu algo na sua formação como designer. Nossa premissa era a de formar um tipo de profissional com um abrangente conhecimento tecnológico, com a capacidade metodológica de analisar e desenvolver projetos,

mas que tivesse além disso uma qualidade básica e pessoal – O senso da responsabilidade social.

Na Esdi no seu programa de ensino, foi sempre evidente a ênfase na formação da personalidade.

A crise de 68 acabou e eu não vou continuar batendo nessa tecla. Vendo o convite Homenagem ao Professor Karl Heinz Bergmiller” levei primeiro um susto, mas raciocinei logo — ainda estou entre vocês, sim estou aqui — e tenho vontade de abraçar a todos!

Meu tarablho sempre foi ligado a equipes. No ensino, na pesquisa, nos projetos para as indústrias e instituições. Eu tinha sempre sorte de ter bons colegas e colaboradores em volta de mim. Citar nomes seria uma lista enorme e provavelmente por falta de uma ou outra citação ficaria delicado para mim. Mas tem duas personalidades que não dá para isolar do meu trabalho: Goebel Weyne e Pedro Luiz Pereira de Souza. Ambos, acima de tudo, grandes amigos. Goebel era um profissional excepcional, muito criativo e muito neurótico — coisa de gênio. Mas nós trabalhamos sempre em harmonia, durante muitos anos na Esdi, no IDI e na Escriba via ponte aérea. Pedro foi meu aluno, estagiário, colaborador e coordenador adjunto no IDI, tornou-se meu chefe como diretor da Esdi. Em muitos projetos complexos o Pedro assumiu o papel de maior responsabilidade: fez parte na formulação das propostas, no desenvolvimento dos projetos e supervisionou a implantação.

Aprendi muito com meus colegas e colaboradores. Aprendi sempre na indústria, aprendi com meus alunos, e se alguém me pergunta hoje — O que você fez de importante? Vou relatar tudo o que NÓS fizemos. Obrigada pela homenagem e um abraço a todos que me acompanharam todos esses anos.

| 12 de fevereiro de 2017



Pedro Luiz conversa sobre “Design Moderno, tempo e perspectiva”, após aula no evento ESDI#ABERTA.
Fotos PHILIPPE LEON



Foto GABRIEL PATROCÍNO *



Zuenir Ventura conversa sobre a crise no ensino público e seus reflexos na sociedade, no evento ESDI#ABERTA. No dia anterior, 11 de fevereiro ele manifestou publicamente seu desconforto em sua coluna em O GLOBO.

* Foto projetada no telão cedida por Izabela Perrota



Em pé da esquerda para a direita
Washington Lessa e Zuenir Ventura
Sentados Teresa Miranda e Karl Heinz
Bergmiller, ao seu lado Bitiz, atrás
Gabriel Patrocínio

Marcos Martins e Zoy Anastassakis
vice-diretor e diretora da ESDI =>

Bitiz Afflalo, apresenta Bergmiller
às novas gerações. Na primei-
ra fila Samara Tanaka da equipe
de organização do evento. Atrás
de Marcos e Zoy, os professores
Elianne Jobim, Fernando Reisel
e Denise Del Re Filippo =>



Na plateia Bergmiller entre amigos,
alunos, ex-alunos e professores de
várias gerações. A esquerda Suzana
Valladares

| 12 de fevereiro de 2017

Bergmiller em uma conversa bem humorada com os esdianos comenta sobre o significado de receber uma homenagem. Ao mesmo tempo faz um depoimento muito firme: Este evento é “um ato de resistência”.

No chão à esquerda prof. Mauro Pinheiro
ESDI#ABERTA fotos PHILIPPE LEON



FOTOMIDIA NINJA

| 8 de julho de 2017



Heitor Granafei, adido cultural do Itamaraty
Joaquim Redig, mobilizador do evento na ESDI

CONVITE

AexDI Associação dos ex-Alunos da ESDI Escola Superior de Desenho Industrial convida para o encontro

APRENDIZES de BERGMILLER.

Conversa com o designer e professor Karl Heinz Bergmiller, fundador da ESDI e do design brasileiro, dia 8 de julho de 2017 às 16h na Escola. Entrega da condecoração da Ordem do Rio Branco a ele concedida pelo Itamaraty em março passado.

condecoração da Ordem do Rio Branco



Na platéia, na primeira fila da esquerda para a direita Cerinha, Ceres Feijó, Joaquim Redig, Ana Luiza Escorel, Deda (Maria Valderez), Roberto e Marta Verschleisser e Freddy van Camp. Atrás dele Moema, ex-bibliotecária da ESDI. Gláucio Campelo, Arisio Rabin, Celso Santos, João Leite, Rodolfo Capeto, e Thaís Vieira, organizadora do evento.

Foto e imagens de vídeo ALMIR MIRABEAU

Bergmiller recebe a condecoração da Ordem do Rio Branco no encontro **APRENDIZES de BERGMILLER** organizado por Joaquim Redig.

de ULM ao RIO

Recebendo medalhas “o coração mexe”, mas eu fico muito mais comovido com a presença de vocês. O amigo Joaquim Redig me mandou uma lista com 10 perguntas todas pertinentes, a maioria ligadas a ESDI, temas que podiam servir de base, para um debate mais amplo, num encontro como esse.

Sempre defendi a ideia da “discussão permanente” dos métodos de ensino, especialmente do ensino de design que requer uma dinâmica toda especial. Para mim seria interessante ver as etapas da evolução da ESDI dos anos 60 pra cá, da época da sua fundação e afirmação, até os tempos atuais. Considerando que a Bauhaus e Ulm sobreviveram somente 14 anos cada uma, a nossa escola tem uma estória mais longa para levantar dados e depois analisar.

Devo citar daqui em diante varias vezes Ulm. Quem não sabe, o que significa Ulm, vou esclarecer rapidamente: Ulm é uma pequena cidade medieval no sul da Alemanha à beira do Danúbio; a torre da catedral gótica de Ulm é a mais alta de todas catedrais góticas; em Ulm nasceu Albert Einstein; em Ulm nasceu a Hochschule für Gestaltung, seguidora da Bauhaus.

Eu me formei em Ulm, Wollner e Decurtins se formaram em Ulm. As raízes da ESDI, só procurando em Ulm... A Hochschule für Gestaltung de Ulm não funciona mais, mas a torre gótica de Ulm esta firme como sempre. ESDIanos, vão pra Ulm, vasculhar pelos seus antecedentes !



Ana Luiza Escorel e Joaquim Redig entregam a medalha Barão do Rio Branco a Karl Heinz Bergmiller.

Prefiro conversar em vez de responder aos 10 itens de Joaquim Redig. Vou responder por enquanto a pergunta numero nove: “Como é e o que representa para você ser designer e professor no Brasil e como você imaginaria sua vida na Alemanha, se você não tivesse vindo pra cá?

Joaquim, por favor, não quero imaginar isto — estou feliz aqui !

Preparei para este encontro um depoimento mais no clima “Cinquentenário do palácio Itamaraty” que resultou em medalhas e honrarias. O lugar certo para comemorar só podia ser aqui na ESDI, onde tudo começou!

“Só existe design num país onde existe consciência de ensinar design” Palavras de Tomás Maldonado, mil anos atrás, felicitando pela criação da ESDI.

um passeio memorável pela Avenida Rio Branco

Foi no dia 19 de dezembro de 1958 — o dia em que eu cheguei ao Brasil. Direto de Ulm, mas via marítima a partir de Génova com destino pra Santos, onde o Alexandre Wollner me aguardava mas o Conte Grande gentilmente deu uma paradinha no porto do Rio de Janeiro e eu aproveitei para dar um pulo pra fora.

Fantástico, do porto do Rio de Janeiro, com alguns passos, e você se encontra no Centro da cidade. Eu já tinha um monte de informações sobre o Brasil: dos movimentos artísticos, da arquitetura moderna, do planejamento de uma nova capital e das indústrias em plena evolução, todo mundo enxergava um futuro promissor. Gerava um alto astral nessa época, nesse país. Mas eu não cheguei como um deslumbrado e nem com espírito de turista, cheguei com uma bolsa de estudos do governo brasileiro. Bolsa de estudos para quê? E qual é seu interesse pelo Brasil? São questões que eu pretendo esclarecer antes, durante e depois daquele “passeio memorável” pela avenida Rio Branco.

O número de brasileiros que estudaram em Ulm era algo surpreendente. Logo no início estiveram lá: Mary Viera, Almir Mavignier, Alexandre Wollner, Frauke e Elke Koch Weser e Yedda Pitanguy. Era um grupo com muito interessado nos estudos e acima de tudo muito querido dentro da “comunidade Ulm”. Eu estava sempre enturmado com os brasileiros.



O interesse dos Brasileiros por Ulm tem sua origem na presença de Max Bill no Brasil no início dos anos cinquenta. Max Bill ganhou o grande prêmio na I Bienal de São Paulo, fez uma “exposição histórica no MASP”, realizou entrevistas e conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro e justamente na mesma época ele estava empenhado no planejamento da escola de Ulm, a Hochschule für Gestaltung. Por curiosidade, antes da sua inauguração, essa escola ganhou prestígio no Brasil. Agora vem o inverso — **um alemão da escola de Ulm tem interesse pelo Brasil**. A embaixada brasileira na Alemanha solicitou ao meu colega Alexandre Wollner de indicar candidatos para uma eventual bolsa de estudos no Brasil. Alexandre Wollner me perguntou: “*Hast du Interesse nach Brasilien zu kommen?*”

— **Que dúvida** — **Brasil era considerado o país do futuro.**

Assim, com as recomendações de Max Bill, um alemão da escola de Ulm, armado com uma bolsa de estudos, botou os pés em terra firme, no Rio de Janeiro. Andei com passos acelerados como alguém que já conhece a cidade. Estudei antes no navio o mapa do Rio de Janeiro. Meu programa era de ver o estágio das obras do Museu de Arte Moderna, que fica depois da avenida Rio Branco e também por essas áreas eu pretendia visitar o Ministério de Educação e Cultura, ambas eram obras que despertaram meu interesse durante os estudos em Ulm.

No caminho, entrei num bar, querendo telefonar para Yedda Pitanguy, que tinha voltada de Ulm um pouco antes de mim, mas a Yedda não estava em casa, falei com a mãe dela. Primeiro papo, primeira experiência: o telefone demorou dar linha, (nestes 50 anos, nada evoluiu tanto no país como o sistema de telecomunicação!) Querem saber onde a Yedda Pitanguy morava? Na rua do Russel, no mesmo edifício do Pedro e da Silvia! Agora podem me dizer: onde vocês dois andaram?

Atravessei agitado a praça Mauá e me encontrei no início da avenida Rio Branco. O dia estava lindo, os edifícios refletiram um tipo de luminosidade, uma sensação que ficou gravada pra sempre. A avenida Rio Branco nesse momento, parecia para mim “um corredor glorioso para entrar no Brasil”. Cruzei a Presidente Vargas, só vi de passagem a Candelária, eu não tinha tempo e não estava a fim para ver igrejas ou monumentos, eu queria sentir mais a dinâmica da cidade.

O trânsito, não estou me lembrando se a avenida Rio Branco tinha mão única ou mão dupla, também não observei bem o que circulava e buzinaava tanto, guardei só aquela sensação: Uma multidão de carros pretos em movimento, alguns Fuscas no meio, claro era o início da montadora Volkswagen em São Paulo. Falando mais em detalhes, seria mera fantasia, porque carros nunca fizeram parte das minhas paixões.

Eu que acabei de chegar da Alemanha, saindo do pleno inverno de lá, pálido, me senti nos trópicos um esquisito, notei uma população andando por ali, mais pra morena, morena em várias escalas, me consolei, em breve eu também vou pegar um pouco dessa tonalidade saudável.

Não me lembro de ter visto miséria ou sujeira, porque o Almir Mavignier, um carioca, colega em Ulm, me preveniu: “tu vai ver muita pobreza no Brasil”. Mas a avenida Rio Branco nessa época gente, era o bulevar mais nobre do país.

Andando pela avenida Rio Branco, pulei às vezes para a outra calçada, passei pelo Teatro Municipal, consultando o guia: no outro lado a Biblioteca Nacional, e a Escola de Belas Artes, agitado, quase tropecei, olhando para o Palácio Monroe, coisa chocante, chocante para qualquer ulmiano, bauhausiano, esdiano. Fugui de lá e no outro lado da avenida Rio Branco, entrei numa travessa e mais adiante encontrei, aliviado como um bravo romeiro o que eu estava mesmo procurando: o Ministério da Educação e Cultura.

Esta obra chamou muita atenção na Europa, sempre com crédito do arquiteto franco/suíço Le Corbusier, considerado “o maior”. Le Corbusier foi convidado pelo então ministro Gustavo Capanema, recomendado por Lúcio Costa. Le Corbusier aceitou o convite e chegou como consultor, a meu ver como “consultor mestre”, 80 anos atrás.

Curioso, antes da vinda de Le Corbusier foi realizado um concurso de arquitetura até premiado um projeto, mas o próprio ministro ignorou o resultado e com o apoio de Lúcio Costa foram redefinidos os critérios para a construção do novo MEC. Foi uma decisão lucida, faz parte da histórica da arquitetura e da cultura do país.

Antes da Segunda Guerra Mundial teve início a construção do MEC, que foi concluído logo depois daquele conflito que resultou numa devastação em vários países. Depois os Europeus perceberem que existia ainda outro lugar neste mundo, onde pessoas lutaram, mas lutaram para defender conceitos e construíram algo revolucionário, aqui no Rio de Janeiro: o Ministério da Educação e Cultura! Quem elaborou o projeto foi uma equipe de arquitetos brasileiros, todos jovens ainda, coordenada pelo nosso grande arquiteto urbanista Lúcio Costa.

Com essa obra, o MEC marcou o início da arquitetura moderna no Brasil. Além disso, esta obra representa “algo especial”, o esforço de uma equipe. Interessante nessa história, todos daquela turma que o Lúcio Costa selecionou, todos se tornaram famosos: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão.

Um lugar destinado a administração e orientação das questões da educação e da cultura, deve ser coerente, deve expressar na própria edificação seu conceito. Acredito que esses foram alguns parâmetros para o projeto.

Vou dar um pulo no tempo. Eu acho que o projeto para o Ministério de Educação e Cultura deve ter servido como exemplo para do Palácio Itamaraty em Brasília, em relação à integração harmônica entre arquitetura e obras de arte. Tudo no seu devido tempo. São Ministérios com funções bem distintas.

O Palácio Itamaraty é o palco principal para encontros e decisões internacionais, o caráter da representatividade é a finalidade um. As obras de arte não devem ser consideradas como decoração, são integrantes na concepção arquitetônica. Max Bill definiu uma vez suas criações como “objetos de uso psicológico”. Para apreciar o MEC essa obra inovadora, eu precisava ter tempo, deixei isso para uma outra visita ao Rio de Janeiro.

Voltei para avenida Rio Branco, já dava para ver e sentir a baía da Guanabara onde termina a avenida Rio Branco. Maravilha, uma avenida começa perto do porto, segue reto 2km e termina novamente perto do mar.

Eu que nasci nos Alpes da Baviera, eu tinha sempre um fascínio por cidades perto do mar. Achava que as pessoas que vivem lá, deviam ter ideias misteriosas, desejos que vão além dos horizontes. Considerava Hamburgo sempre uma cidade mais atenta pra fora, do que para a Alemanha, muito mais interessada em estabelecer laços com outros continentes.

Perto da beira-mar, eu me vejo ainda dando um **ahhh** vendo o Pão de Açúcar, *Zuckerhut* chapéu de açúcar em alemão; Pão de Açúcar é mais apropriado.

Pensei: um dia vou dar uma de turista, vou subir de bondinho, vou soltar um outro **ahhh** vendo o Rio de Janeiro inteiro com seus morros florestas praias, lagoas! Chega de ser romântico, seu babaca, falei para mim mesmo, acabaste de chegar de Ulm. Me recompus.

Finalmente, o que eu aguardei, ansiosamente: só virando um pouco para esquerda lá estava, novinho em folha, o Museu de Arte Moderna, na sua primeira fase da construção: o “bloco escola” inaugurado um pouco antes da minha chegada.

Conheci o MAM em fotos de maquetes e conheci as propostas desse museu. A Niomar Sodré, diretora e fundadora do Museu de Arte Moderna esteve uma vez em Ulm, e se entusiasmou pela Hochschule für Gestaltung e proclamou:

“vou fazer a mesma escola no meu museu!”

O manifesto da Niomar deve ser incluído nos anais da história do design do Brasil!

O arquiteto Affonso Eduardo Reidy adaptou o projeto do MAM para essa finalidade e Tomás Maldonado começou a elaborar o programa — “aquele”!

Eu observei o museu de arte moderna a distância, respeitosamente. Maldonado tinha feito para mim uma carta de apresentação, mas neste momento, a carta não estava comigo e também não era a hora de ir lá e dizer:

“acabei de chegar de Ulm”



| 1964 | 1968

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fotos MARCEL GAUTHEROT, Arquivo ESDI

Restauração de imagem, Cesar Barreto



Passarela projetada por Afonso Eduardo Reidy, Parque do Flamengo em frente ao MAM. Foto MARCEL GAUTHEROT, Arquivo ESDI

Bom, agora voltando para a avenida Rio Branco e também de volta ao presente. Eu, jamais podia imaginar, eu no primeiro dia no Brasil, olhando para o Museu de Arte Moderna nesse cenário deslumbrante, lá vou desenvolver o que eu aprendi em Ulm.

Também não podia sonhar neste momento, eu vou organizar um dia uma exposição de design, justamente no Ministério de Educação Cultura, que eu acabei de admirar, mas isso virou realidade, trinta anos depois. O evento chamou-se “Escritório, forma e função no final do século XX”. Os esdianos Goebel, Pedro, Bitiz, Zuenir, Lauro fizeram parte desse projeto. Mais ainda, durante a montagem entrou o velho Lúcio Costa, examinando se o salão estava em ordem e se o “azul” da parede no fundo, correspondia ainda ao projeto original. Não estou delirando — foi o Lúcio Costa em pessoa!

No final, eu, que acabei de chegar de Ulm, não podia fantasiar de receber um dia uma medalha com o mesmo sobrenome da avenida: “Rio Branco”. Me pegou de surpresa.

No ano passado um jovem diplomata do Itamaraty Heitor Granaftei, me telefonou, dizendo que estava organizando os festejos para os 50 anos do Palácio Itamaraty. Como ele encontrou desenhos e documentos com meu nome, marcamos um encontro para esclarecer detalhes. Sim, eu projetei móveis de escritório para o anexo do Palácio Itamaraty, solicitados pelo embaixador Wladimir Murtinho. Depois de uma concorrência e a apresentação dos protótipos, uma fábrica ganhou e forneceu os móveis. O diplomata Heitor Granaftei comentou: muitos desses móveis se encontram ainda em uso! Fiquei satisfeito porque um dos requisitos básicos para mim era sempre a qualidade técnica do produto.

Também me lembrei, além do projeto para esses móveis, eu tinha outros contatos com o Itamaraty e quase sempre através do embaixador Wladimir Murtinho. As Bienais Internacionais de Design 1968, 1970 e 1972 realizadas no MAM; alertei que a ideia partiu do MRE de realizar alternadamente com a Bienal de São Paulo a Bienal Internacional de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. Foi uma época, caracterizada pelos esforços de implantar no Brasil uma “nova atividade e nova mentalidade, voltada para o design”.

Mostrei uma pasta com documentos para o conselheiro Heitor Granaftei e comentei **o Itamaraty sempre foi um Ministério de Vanguarda**, inclusive minha bolsa de estudos vinha de lá! Relatei ainda sobre uma exposição patrocinada pelo Itamaraty e divulgada com toda pompa — “Arte Tradicional da Costa do Marfim”, 1973. Para a abertura da mostra aguardou-se no Rio uma delegação numerosa de Brasília, mas nós no Museu, já num clima de angústia ficamos na espera pelas obras africanas ...Chegaram em cima da hora.

Felizmente o MAM tinha um sistema de exposições e uma metodologia de processar eventos. Somente com a listagem das obras na mão, o salão foi organizado e equipado. Assim que as obras saíram do *container*, foram imediatamente penduradas nos painéis, colocadas em cima dos pedestais e nas vitrines. Tudo estava previamente identificado, até iluminado. Me lembro que na inauguração ainda podia sentir, no salão do Museu de Arte Moderna “o aroma da África”.

A mostra foi um sucesso e depois montada no Palácio Itamaraty em Brasília. O embaixador Wladimir Murtinho comentou: “só nós no Brasil sabemos fazer isto”.

Esse argumento marcou, mas nunca confundi as palavras do embaixador com aquela frase: “no Brasil, no final, tudo vai dar certo”. Eu tinha a maior estima pelo embaixador Wladimir Murtinho, ele era um homem culto, cheio de otimismo, dinâmico, mas também realista. O que eu apreciei nele foi o seu senso de humor.

Só nos no Brasil sabemos fazer isto! Não estava brincando! Foi a definição de um diplomata com longa vivência e conhecimento dos métodos do mundo afora, mas também provou no seu país, seu grande talento na coordenação da mudança do Ministério das Relações Exteriores no Rio de Janeiro para Brasília e sua instalação no Palácio Itamaraty. Com um resultado magnífico!

O Brasil é um país dinâmico. Esse comentário eu soltei muitos anos atrás na ESDI, porque no Brasil certas decisões são tomadas num outro ritmo do que “lá fora”. Muitas vezes por falta de tempo, mas também por falta de subsídios, não se tem condições de planejar com a devida profundidade, pulam-se etapas, típico de países novos, de países em desenvolvimento.

Não gostaria de generalizar, menos ainda de ofender os bravos cientistas, pesquisadores fanáticos que acreditam e defendem suas ideias e invenções movidos em geral por puro idealismo, são verdadeiros santos neste país. Tenho maior respeito e admiração por eles.

Eu não sou artista, eu não sou um cientista, eu não sou um fanático, não me considero um santo. Idealista, sim. Podem me chamar de designer idealista.

Aliás, hoje, reunidos aqui na ESDI, eu só vejo idealistas que, apesar da situação vergonhosa do Estado, jamais vão abandonar as suas convicções. Não vou desenvolver este tema que aflige a todos. Vou continuar meu depoimento sem lamentações.

Eu percebi e entendi que no Brasil “tempo/prazo” têm um outro significado. Aprendi no Brasil a adotar para meu trabalho uma escala de valores diferenciada sem perder de vista os objetivos para o futuro. Aprendi a enfrentar tarefas com a devida agilidade e tolerância. Aprendi a apelar em certos momentos para o bom senso. Aprendi no Brasil algo que é fundamental: “a pressa é um risco — mas a demora é um outro risco”.

Assim eu interpreto a frase do embaixador Wladimir Murtinho que surpreendeu a gente quarenta e quatro anos atrás: “só nós no Brasil sabemos fazer isto”. Um conceito aliás, que pode ser de tempos em tempos reavaliado.

Pouco tempo atrás, num jantar simpático, na casa da amiga Ceres Feijó, o amigo Zuenir Ventura sentado na minha frente, me perguntou: “Bergmiller, qual foi seu trabalho mais

importante no Brasil, foi na ESDI? Não foi, respondi na hora e aponte para um outro feito. Aliás a amiga Ceres está presente, para quem não a conhece: é a juíza Ceres Feijó que fez parte da equipe na estruturação da ESDI, é a origem da nossa amizade, uma amizade de 55 anos. A ESDI criou grandes designers e grandes amizades!

Voltando à pergunta de Zuenir: pensei melhor, inclusive com microfone na mão: “o que eu acho, o que foi mais importante para mim”. Atuei nas indústrias, no ensino, em pesquisas, em instituições culturais. Acho, não tem primeiro, segundo terceiro quarto — todos tinham o mesmo peso.

na indústria

Meu interesse como *industrial designer* era sempre a sistematização. Isso significa desenvolver programas de produtos e não objetos isolados. A sistematização resulta numa racionalização dos processos fabris, no estoque no transporte, na manutenção e na comercialização. Uma política empresarial que segue os princípios da sistematização de forma consequente, pode fabricar um número reduzido de componentes/intercambiáveis, que possibilitam compor produtos em muitas versões, teoricamente sem limite. Mas, para ter sucesso na indústria era fundamental a sintonia total entre os desejos dos empresários e minhas propostas.

no ensino

Particpei ativamente na ESDI até 1998. Depois acompanhei a evolução da escola através de colegas, amigos, ex-alunos. É evidente que toda a minha vida profissional tem suas raízes aqui. Aliás, as árvores em volta da escola, eu vi plantar, eu ainda me identifico com elas.

Hoje não pretendo relatar detalhes sobre minha participação na ESDI, histórias que pertencem ao “século passado”, talvez volte numa outra ocasião e de forma mais específica. Hoje quero soltar só algumas ideias, para pensar depois.

A evolução tecnológica provocou sempre mudanças na sociedade de consumo. Mas a instabilidade político-econômica dos últimos tempos ficou tão evidente no Brasil, que resultou em novas estratégias empresariais, com cortes na área de investimentos, principalmente no desenvolvimento e oferta de novos produtos.”

É mais fácil e mais barato importar da China — ouvi falar isso muitas vezes. Esses argumentos refletem diretamente para nas perspectivas profissionais, entre outras para os futuros designers. Adaptar-se simplesmente à conjuntura atual? Confesso minha total antipatia! Mas questionar e revisar os

métodos de ensino, sem abandonar princípios éticos enraizados nesta escola? Estou abraçando!

Manter uma discussão ampla, viva, permanente sobre os métodos da formação do designer, mas não somente entre nós esdianos. Convidar personalidades fora do âmbito acadêmico para ouvir e discutir temas como: tecnologia, economia, sociologia, psicologia, ciências políticas, manifestações artísticas etc. etc.

Em 1972 estive na ESDI, nesta sala, o Pierre Cardin, o mais famoso estilista de moda de todos os tempos, discutindo com os alunos da ESDI. Aqui está a página do JB — “Objetos põem em campos opostos Pierre Cardin e alunos da ESDI”. Fico pasmo ainda, da reação dos alunos, Pierre Cardin meteu-se no nosso negócio? Porém o encontro foi positivo, porque provocou posturas, afirmou conceitos.

O que nunca deve mudar na ESDI, é o objetivo de treinar um tipo de profissional que saiba um dia com segurança e responsabilidade ética social, conquistar seu espaço de trabalho. A ESDI tem por obrigação histórica manter-se na vanguarda do ensino de design no Brasil. Estou ciente da minha falação. Não estou ignorando a nossa “situação delicada, cheia de incertezas”. Mas a ESDI não se encontra em estado de abandono, as evidências são visíveis num evento como este, hoje 8 de julho de 2017. Por favor considerem todas as minhas observações como de **um idealista insanável!**

nas pesquisas

Qualquer projeto de design começa com um levantamento e análise de dados, para definir com precisão, o problema e estabelecer os parâmetros projetuais. Não vou chamar isso de pesquisa; é um método para evitar soluções espontâneas. O IDI assumiu projetos complexos, formando até equipes interdisciplinares. Em geral eram solicitações de entidades públicas como por exemplo:

O Ministério da Indústria e do Comércio solicitou ao IDI uma pesquisa que orientasse as empresas exportadoras sobre os critérios das embalagens dos seus produtos. A finalidade do MIC era óbvia: conquistar o mercado externo, alcançar a confiança pelo produto brasileiro já a partir da sua apresentação na embalagem.

O projeto resultou na edição de um “Manual para Planejamento de Embalagens”, uma exposição didática, “Embalagem design e consumo” e um curso “planejamento de embalagens” dirigido para as empresas exportadoras.

O Ministério da Educação solicitou ao IDI uma pesquisa sobre o mobiliário escolar para todos os níveis de ensino com

o objetivo de estabelecer critérios qualitativos em relação ao ensino moderno, de ergonomia, de fabricação e de controle da qualidade do mobiliário. Constatamos durante as nossas pesquisas, que os móveis escolares em oferta pelas indústrias não correspondiam aos critérios por nós elaborados e desenvolvemos junto com as indústrias novos modelos.

O projeto resultou na edição de cinco publicações orientando as indústrias, o corpo de professores e os órgãos públicos que especificavam e adquiriam mobiliário escolar. Desenvolvemos com apoio técnico da indústria modelos de acordo com as novas especificações.

Os dois projetos foram realizados num excelente clima de relacionamento com as entidades públicas, as indústrias acompanharam com entusiasmo nosso trabalho.

nas instituições culturais

O trabalho do designer é uma atividade essencialmente cultural. Eu desenvolvi, em 1967, para o Museu de Arte Moderna um sistema de exposições junto com um manual para planejamento de exposições. Implantei a metodologia em seguida e coordenei centenas de exposições de arte, sempre **na postura de um designer**, adaptando o espaço do museu e o sistema de exposições às mais diversas manifestações artísticas.

O IDI além das bienais de design planejou mostras didáticas, inclusive itinerantes, divulgando o design nas suas interações, dirigidas aos profissionais, aos empresários e ao público em geral.

Um evento especialmente interessante foi “Escritório, forma e função no século XX” (já citei antes em relação ao MEC), porque se tratava de uma empresa privada que adotou, na sua trajetória, uma política de design, visível na oferta dos seus produtos, na comunicação com o público através de impressos e da publicidade, em resumo, expressando em todos os detalhes uma identidade coerente.

A empresa comemorou 25 anos de existência. Aliás, a ESDI tinha na época a mesma idade e não comemorou. A empresa resolveu marcar a data com um evento cultural numa forma especial. Não relatando coisas óbvias como sua origem, não falando do seu crescimento, das suas realizações, mas deixando em evidência seu conceito como empresa nacional, seu compromisso cultural e sua visão para os próximos 25 anos.

A exposição foi montada no Palácio Gustavo Capanema MEC, no Rio; no Museu da Casa Brasileira em São Paulo e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. A revista *Design* dedicou 10 páginas para esse evento.

O retorno: a empresa subiu de “patamar” afirmou-se cada vez mais como uma empresa brasileira que investe em design, demonstrou sua solidez no mercado e isto através de um evento de caráter exclusivamente cultural.

A imprensa: a grande parceira nessa atividade cultural foi a imprensa. Jornalistas motivados por temas que nós levantamos, desenvolveram matérias que resultaram em páginas e páginas nos jornais e revistas. Foi a melhor resposta, a mais gratificante para a nossa atividade. Comentei muitos anos atrás: “Pode-se medir o sucesso de um evento pela metragem impressa nos jornais”.

Fiz uma definição e exemplificação sucinta de cada área em que participei. O intuito é esclarecer as inter-relações indústria/ensino/pesquisa/cultura. A tentativa de realizar um trabalho integrado, considero esta a minha contribuição para **nosso design**.

Trabalhar em equipe faz parte da minha convicção profissional. Eu tive a sorte de no Brasil, no ensino, na pesquisa, na indústria e nas instituições culturais — ter sempre ótimos colaboradores e colegas em volta de mim. Por isso, a maioria dos resultados que eu tenho para apresentar é fruto de esforços coletivos. Receber o reconhecimento do governo e ainda do Ministério das Relações Exteriores, “o Ministério de Vanguarda”, como eu o chamei uma vez, é uma grande honra. Mas, quero repetir: a maioria dos resultados que eu tenho para apresentar, é fruto de esforços coletivos. Eu gostaria que todos os meus colegas e colaboradores se sentissem neste momento comigo prestigiados!

O Ministério das Relações Exteriores comemorou no dia 14 de março de 2017 o Cinquentenário do Palácio Itamaraty e conferiu nessa ocasião a “Comenda da Ordem do Rio Branco” para várias pessoas e eu era uma delas. Infelizmente, por motivos de saúde eu não pude estar presente. Por sorte o prof. Joaquim Redig recebeu a condecoração em nome de seu pai, o arquiteto Olavo Redig de Campos e também em meu nome. Foi uma feliz coincidência. O arquiteto Olavo Redig de Campos, pai de Joaquim, é conhecido por importantes obras no Brasil e no Exterior e ocupou a chefia do serviço do patrimônio do Itamaraty durante trinta anos.

O professor Pedro Luiz Pereira de Souza encaminhou para o Itamaraty dados esclarecendo a relação do Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna com o Ministério das Relações Exteriores. O professor Freddy van Camp redigiu uma argumentação completa sobre a nossa atu-

ação, nesse contexto, no Itamaraty e relatou a importância desse Ministério para a promoção e desenvolvimento de design no Brasil.

São três designers, professores, hoje com destaque no país, que me orgulho de dizer, foram meus alunos, **alunos pioneiros**, porque eles participaram logo no início de uma experiência que se chamava ESDI. Quero agradecer esses três amigos, de coração, pela dedicação ao velho companheiro.

o que eu devo fazer ainda

Primeiro escrever uma carta amável para o conselheiro Heitor Granafé, felicitando pelo sucesso do evento “Cinquentenário do Palácio Itamaraty”, elogiando pela compreensão e sensibilidade nas questões de design e agradecendo pelo seu empenho junto ao Ministério de conceder a honrosa “Comenda da Ordem do Rio Branco”.

Em segundo lugar, vou me aprofundar na história do Barão Rio Branco.

Em terceiro lugar, vou repetir aquele passeio memorável pela avenida Rio Branco, hoje um pouco menos apressado. Aliás dois anos atrás, a avenida se encontrava ainda nessa confusão por aquelas obras e eu atravessei a pista um pouco distraído e por um fio não fui atropelado por um ônibus, o motorista ainda me xingou. Depois daquele susto, nunca mais voltei para aquele lugar. Mas agora estou de novo em santa paz com a avenida Rio Branco. Vou seguir a dica da minha amiga Silvia Steinberg: Karl Heinz, vá até lá, ver como ficou a avenida Rio Branco agora. Vamos tomar um VLT. **Boa ideia!**



9 de dezembro de 1954. O presidente da República, João Café Filho crava a estaca fundamental da sede do Museu dando início simbólico à construção do bloco-escola.

| 2003



Bergmiller, Goebel, Maldonado
e Pedro Luiz no MAM

Design Goebel Weyne
Foto Rodolfo Capeto



parabéns para a ESDI pelos 40 anos

Podem-se dizer perfeitamente 40 anos de design no Brasil porque uma profissão só existe num país quando existe também a preocupação de ensiná-la de forma sistemática. Essas árvores no terreno da ESDI, eu vi quando foram plantadas. Foi dias antes da inauguração da escola. E vejam como ficaram. Li uma vez que as árvores crescem três vezes mais rápido no nosso clima que nos países nórdicos

Também muitas coisas acontecem aqui mais aceleradas do que em outros lugares do mundo; às vezes falta uma análise mais profunda, às vezes as decisões não são suficientemente consistentes. Deve ser algo típico dos países em desenvolvimento, onde não há tempo a perder.

Neste cenário estou atuando, enfrentando desafios, até obrigado a improvisar, mas sem perder o controle, sempre tentando avaliar as consequências, porque enfim a responsabilidade vai cair em cima da gente. A espontaneidade é uma característica do Brasil, sempre me fascinou, entre outras razões, a resposta do porquê eu fiquei aqui.

Particpei pela primeira vez numa reunião sobre a ESDI em janeiro de 1963. Estavam presentes o Wollner, Aloísio Magalhães, Maurício Roberto, diretor da escola, Flávio de Aquino, Flexa Ribeiro, secretário da Educação, e Simeão Leal, coordenador de assuntos culturais do Estado.

Nesse encontro foi apresentado o projeto ESDI elaborado com a assistência de “experts” americanos. Nessa altura já estava marcado o início das atividades escolares. Não me lembro mais de qual foi a minha reação ouvindo aquelas propostas ultrapassadas, mas Wollner e eu havíamos trazido uma visão bem diferente para uma escola de design contemporânea, sempre é bom lembrar, há 40 anos atrás. Mas o pessoal da reunião era um grupo de pessoas inteligentes e as nossas observações receberam de imediato todo o apoio e assim fomos solicitados a propor uma nova estruturação.

Saindo da reunião, o secretário da Educação me chamou de professor. Professor universitário na Alemanha goza do mais alto conceito social. No Brasil, ao longo dos anos, percebi que é um pouco diferente.

Wollner e eu nos tornamos professores, embora não tendo ainda uma experiência didática, mas estávamos praticando design já há alguns anos no Brasil, num campo que poderia ser chamado de virgem. Mas a gente tinha também a bagagem e a segurança trazidas da Escola de Ulm, a mais inovadora escola de design surgida depois da Bauhaus na Alemanha. Aliás, a HfG nem poderia ser chamada de uma escola tipicamente alemã; era uma instituição internacional, preocupada com o design em seu sentido mais amplo, chamado *Umweltgestaltung*. Professores e alunos chegaram de todos os lugares do mundo, curiosamente na-

Bergmiller foi convidado por Gabriel Patrocínio, então diretor da Esdi, para fazer em 2002 a abertura dos trabalhos das festividades dos 40 anos da ESDI em 2003.



Freddy van Camp comenta o convite que antecede às comemorações. Interlocutores Goebel Weyne e Alexandre Wollner



tural da cidade de Ulm havia apenas uma aluna, inclusive do Brasil que tinha nessa época cinco estudantes cursando a escola.

Acho que foi uma sorte para a ESDI que Wollner e eu estivéssemos aqui participando do projeto. Claro que foi sorte nossa também ter a oportunidade e a liberdade de discutir e propor ideias e concretizá-las. Mas, acima de tudo, foi sorte encontrar aquele entusiasmo tanto por parte dos alunos e dos colegas, como do governo. A imprensa também demonstrou sempre interesse e simpatia pela escola.

É lógico, portanto, que as raízes desta escola estejam na Escola de Ulm. Mas não foi um programa de Tomás Maldonado ou de Max Bill que chegou aqui e seus planos foram postos em prática. Foi muito mais a nossa experiência, de quatro anos estudando em Ulm e mais outros quatro anos no Brasil interpretando e adequando métodos e conceitos dentro de nossa realidade que deram consistência ao projeto. Para isso contribuiu também o fato de a maioria dos professores vir de campos e formações diferentes.

Experimentamos várias medidas inovadoras, inclusive diferentes de Ulm, e, logicamente, não faltaram críticas. Mas, seria péssimo se numa escola como esta, uma escola de design, tudo fosse aceito sem discussão. Acho que uma das coisas básicas que introduzimos foi motivar os alunos a justificar seus atos, sua produção, enfim, sua própria presença entre nós. Tudo isso foi válido também, para o professor. Conceitos não podem ser emitidos apenas sob seu foco limitado. Deve-se sempre considerar que o objetivo principal desta escola é formar designers responsáveis, profissionais que enxergam e sabem defender e solucionar problemas dentro de uma sociedade industrial.

Para qualquer profissional é muito saudável ensinar também. Aliás, eu aprendi muito com meus alunos, alunos que se tornaram colaboradores meus, colegas e amigos. Até hoje eu aprendo, não somente no âmbito escolar, mas também na indústria.

Não vou mais prolongar minhas considerações; estamos festejando 40 anos e existe um ditado popular na Alemanha, justamente da região de Ulm, que diz que o homem se torna esperto, toma jeito e toma juízo depois dos quarenta. Então, mais uma vez, felicidades ESDI e tome juízo.

Karl Heinz Bergmiller Rio de Janeiro, 2002

| 5 de dezembro de 1962

Discurso de Carlos Lacerda,
no Palácio da Guanabara,
na assinatura do decreto de
criação da ESDI.

Meus senhores, a rigor seria desnecessário pretendermos o que quer que seja à exposição, como sempre ilustre e oportuna que acaba de fazer o eminente Secretário de Educação do Estado. Cumpre porém assinalar que, com esse ato e com pouco mais, fizemos celebrar com modéstia a abertura do terceiro ano desta administração.

Faço, e por isso ousar aqui falar encerrando esta breve cerimônia, tendo em vista uma concepção que ousar exprimir porque creio traduz o sentimento profundo ainda que nem sempre explicado, da maior parte da nossa população.

A principal crise brasileira, aquela que sobretudo dificulta a solução das outras, é a falta de quadros no País. A produção de homens capazes, o volume, se assim posso dizer, de homens em condições de influir na solução dos problemas, bastava a este país, quando ele era grande apenas na extensão territorial, mas não o era nem mesmo no vulto de sua população, e muito menos no número de pessoas em condições de consumir o que as suas elites podiam gerar, em arte, em riqueza, em técnica para problemas então relativamente simples.

Foi o tempo em que o Brasil tinha poucos engenheiros, mas a rigor não carecia de tê-los muitos. Tinha poucos músicos, poucos poetas, poucos marceneiros, poucos ferreiros, poucos juristas, poucos bastavam enfim para o que então eram as necessidades de consumo do povo brasileiro. Hoje felizmente, aumentou não somente a população, mas aumentou a sua exigência de civilização. No entanto a crise da Universidade, a crise da responsabilidade, a crise de uma autoridade verdadeiramente livre, consciente e capaz, fez com que empobrecesse enormemente a vida brasileira, e temos diante de nós o grave problema de formar uma democracia sem formar as elites populares, capazes realmente de dar-lhes significação, conteúdo e progresso autêntico.

No plano do nosso Estado, eu citaria como exemplo desse esforço de superação da carência de quadros, a criação do Hospital de Clínicas para a Universidade nascente do Estado, a fim de que os médicos possam sair da faculdade em condições de serem médicos, e não apenas com seu diploma debaixo do braço. Afim de que os médicos não

proletarizem a medicina, transformando-a numa mera atividade profissional nos azares e acasos dos ambulatórios. O Instituto de Engenharia Sanitária que vem dar sentido a toda política de saneamento, a todo um esforço até aqui empírico, ainda que tecnicamente ajustado, de saneamento ou melhoria das condições sanitárias da vida em nosso Estado.

A função de pesquisa, a função de estabelecimento de normas, a luta contra a poluição das águas na baía de Guanabara e outras tarefas que se abrem ao Instituto de Engenharia Sanitária, criado nos quadros deste Estado, é outro desses esforços da criação de quadros para a formação daquelas elites sem as quais a democracia não pode se conduzir e cai necessariamente na desagregação e na desordem dos espíritos.

Este agora, depois de dois anos de lutas e de espera, graças à tenacidade e à lucidez de homens do valor do meu eminente amigo e companheiro de governo, professor Flexa Ribeiro, de homens dos quadros do Estado e me permito citar apenas um para resumir nele os demais, o professor Lamartine Oberg, e de homens da comunidade carioca, como aqueles que aqui hoje se encontram presentes, podemos lançar as bases da Escola Superior de Desenho Industrial, que visa, além de formar quadros para a utilização devida dos materiais e para a educação do gosto e do uso funcional de uma civilização industrial nascente, visa a uma alta tarefa, esta sim, profundamente nacionalista.

A de imprimir ao povo brasileiro, através dos produtos industriais que ele consome, uma forma que lhe seja própria, uma forma ao mesmo tempo funcional, de sentido estético profundo, pois a obra de arte sabe-o bem o homem moderno, não se mede apenas pelos quadros que ele prega na parede ou pelas esculturas que ele coloca nas praças, mas por tudo o que ele usa, desde a navalha de barba até a gravata que ele põe em torno do pescoço. Desde as formas das máquinas de escrever, como deu exemplo ao mundo, a função, a compreensão pioneira desse industrial que por assim dizer revolucionou a estética do desenho industrial, que é o grupo Olivetti, na Itália, ou o grupo Fiat na indústria automobilística.

Até essa compreensão de que podemos, como há pouco acentuava o Secretário de Educação, importar toda a vida “know-how” e técnica sem trazer a tudo isso uma contribuição que ousar esperar seja inovadora e surpreendente, como surpreendente e inovadora é sempre a contribuição da imaginação brasileira que lhe põem ao alcance uma forma de se educar e se exprimir.

Ousamos certa vez, quando sonhávamos com esta Escola, figurá-la no plano da civilização industrial que nasce no Brasil, de importância comparável ao que foi a missão francesa para aqui trazida por D. João VI, na educação para a arte, na formação de uma arte brasileira.

Aqueles homens, como Grandjean de Montigny, como Debret, como tantos outros dos mais ilustres aos mais humildes serralheiros ou ferreiros que com eles vieram para o Brasil, formaram aqui o gosto e a técnica de que nasceram e que consumiram, durante todo o Império e larga parte da República, os nossos artistas e os nossos artífices desde então.

Pode-se mesmo dizer que a grande influência francesa no Brasil, a cultura francesa que modelou em tão larga medida a formação de uma cultura brasileira, deve-se por um lado ao comércio de moda e de livros, mas por outro lado e sobretudo, a vinda da missão francesa no começo do século passado.

Hoje esta escola, com os homens que para aqui irá trazer e com os homens que aqui irá formar, significa no liminar da imagem industrial do Brasil uma forma de dar melhores condições para que a admirável, espontânea e extraordinariamente fecundante capacidade da inteligência e da imaginação do trabalhador e do técnico brasileiro possa apropriar-se dessa técnica, para lançar, em uma expressão que em português não traduz perfeitamente tudo que ela significa, o desenho industrial, isto é, a forma e a utilização de vida dos materiais.

O sentido funcional dessa fabricação de materiais, e o sentido estético do uso desse material como elemento de civilização e de cultura de uma comunidade, tudo isso, esta Escola visa a ser, tudo isso, começa a ser, no momento em que a Guanabara, em ação pioneira, funda a primeira Escola Superior de Desenho Industrial da América Latina.

Eis porque entendi que não poderia haver momento mais alto, nem mais expressivo para marcar o início do 3º ano de uma administração democrática e, nesse sentido, revolucionária na Guanabara, quando a de lançar hoje o marco da formação de uma Escola, que virá dar sentido e projeção duradoura ao esforço do trabalhador brasileiro, para aqui lançar as bases de uma civilização industrial e democrática.

Muito obrigado a todos.



| 22 de dezembro de 1962

Carlos Lacerda assina a ata de fundação da ESDI no Palácio Guanabara.

| 10 de julho de 1963

O governador e sua equipe na inauguração da ESDI. Em primeiro plano, da esquerda para a direita: Carlos Flexa Ribeiro,³⁵ Secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, o radialista e vereador Raul Brunini, Carlos Lacerda, o arquiteto e primeiro diretor da ESDI, Maurício Roberto, Maurício Nabuco e Wladimir Alves de Sousa.

| 12 de outubro de 1964

Construção do pavilhão de exposições.
Participam alunos, mestres e professores.

Vista interna no terreno da ESDI: uma aluna, o professor de sociologia, José Bonifácio Rodrigues e o diretor Flávio de Aquino observam o andamento da construção. O aluno matricula nº 1 – Roberto Verschleisser (de guarda-pó).

Na página ao lado fachada para a rua do Passeio nº 80 em 1964 e 2017



| 12 de fevereiro de 2017

Fechado há 16 anos o acesso à ESDI pela
rua do Passeio nº 80 foi reaberto.





| 12 de outubro de 1964 | 12 de fevereiro de 2017

1. SIMONSEN, Roberto C. *Evolução industrial do Brasil e outros estudos*. Seleção, notas e bibliografia de Edgard Carone. São Paulo: EdUSP, 1973.

2. Ibid.

3. **Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda**. Dois dos principais políticos brasileiros das décadas de 1950–60, pertenciam a partidos políticos conservadores, porém divergentes em suas composições sociais, o Partido Social Democrático **PSD** e a União Democrática Nacional **UDN**, que, juntamente com um partido popular, o Partido Trabalhista Brasileiro **PTB**, dominaram a política nacional no período.

4. **Jayme Maurício** Rodrigues Siqueira (1927–1997). Crítico de arte com atuação importante no jornal carioca *Correio da Manhã*. Foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios e estudou pintura com Alberto da Veiga Guignard. Iniciou sua carreira de jornalista no *Correio da Manhã*, em 1950, no qual escrevia sobre teatro, música, rádio, televisão, cinema e balé. Sua atuação no cenário cultural do Rio foi além da colaboração na imprensa: participou do movimento que buscava uma sede definitiva para o Museu de Arte Moderna MAM, criado em 1948. Nas novas instalações do MAM, Jayme Maurício passou a promover exposições de artistas como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica.

5. Discurso do presidente Juscelino Kubitschek na inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 21 de janeiro de 1958.

6. Os **grupos executivos** foram artifícios administrativos criados pelo presidente Juscelino Kubitschek para evitar constrangimentos burocráticos às suas políticas desenvolvimentistas. Embora tais grupos legalmente não possuíssem poder decisório real, sua influência era suficiente para ditar os rumos nas políticas industrialistas preconizadas pelo grupo no poder, evitando, muitas vezes, problemas com licitações e outros de natureza semelhante.

7. O **Parque do Flamengo** (chamado pelos cariocas de ‘Aterro’) é um parque urbano inserido na paisagem da cidade do Rio de Janeiro entre o aeroporto Santos Dumont e a praia de Botafogo. O Parque, marginado de praias artificiais, resultou de sucessivos aterros da baía de Guanabara com terra proveniente do desmonte do Morro de Santo Antônio, no Centro, além de criar amplas vias expressas de tráfego é uma área pública destinada ao lazer da população do Rio de Janeiro. O Parque foi idealizado por Lota de Macedo Soares (Maria Carlota Costallat de Macedo Soares) e projetado a partir de 1961, sendo inaugurado simbolicamente em 1964, no Dia da Criança; foi reinaugurado oficialmente em 1965, pelo governo do Estado da Guanabara, como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade. Ocupa uma área de um milhão e duzentos mil metros quadrados. Foi criado um Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro (1961–1965) e a execução ficou a cargo da Sursan. Lota de Macedo Soares, presi-

diu o Grupo de Trabalho chefiado pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, que projetou o MAM. Teve papel relevante no grupo o arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx, na criação dos jardins e Richard Kelly na iluminação. Alexandre Wollner foi responsável pela programação visual. O Parque foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, em 1965, e abriga o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Marina da Glória e o Parque Brigadeiro Eduardo Gomes. Em 1988 o conselheiro-relator do IPHAN, Gilberto Ferrez, firma um parecer enfatizando que “salvo as construções previstas, toda a área é *non aedificandi*”. Esse item já constava do parecer original de tombamento em 1965. Em 1º de junho de 2012, a UNESCO concede o título de Patrimônio Cultural da Humanidade à “paisagem urbana” da cidade do Rio de Janeiro sendo o Parque do Flamengo um dos sítios especificamente mencionados.

8. **Júlio Roberto Katinsky** (1932). Arquiteto e professor. Pós-doutor pela FAU-USP, onde foi professor entre 1962 e 2002. É autor de vários trabalhos acadêmicos, com destaque para *Casas bandeiristas*, (São Paulo: Instituto de Geografia da Universidade de São Paulo, 1976); *Leituras de arquitetura, viagens, projetos* (tese de livre-docência para a FAU/USP em 1979); *Brasília em três tempos* (São Paulo: Revan, 1991); *Renascença: estudos periféricos* (São Paulo: FAUUSP, 2002). Produziu ainda uma série de artigos publicados em periódicos, capítulos de livros, textos para jornais e trabalhos em anais de congressos, além de ter participado em bancas, comissões e eventos, e recebido prêmios e menções honrosas.

9. ZANINI, Walter (org.). *Historia geral da arte no Brasil*. Cap.11 Desenho Industrial. Júlio Katinsky. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

10. **Maurício Roberto** (1921–1996). Arquiteto. Formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1944. Em 1941, ainda estudante, começou a trabalhar no escritório fundado pelo seu irmão mais velho, Marcelo Roberto, que inicialmente se chamava M Roberto. Com a entrada de Milton Roberto, o irmão do meio, foi renomeado MM Roberto e, posteriormente, MMM Roberto com a entrada de Maurício. Com a morte de Marcelo em 1964, Maurício assumiu a direção do escritório, que continua existindo até hoje dirigido pelo seu filho, Marcio Roberto, com o nome de M Roberto. Foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (1956–1965) e diretor fundador da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (1963–1964).

11. **Flávio de Aquino** (1919–1987). Arquiteto, crítico de arte e professor. Formou-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura em 1945. Juntamente com Oscar Niemeyer, projetou a construção da Biblioteca Pública Estadual de Florianópolis. Como crítico literário e de arte, escreveu para o *Jornal de Letras*, o *Diário de Notícias* e para a revista *Manchete*. Autor de ensaios sobre pintores como Djanira, Pancetti e Portinari e de trabalhos analíticos mais gerais, como *Três fases do movimento moderno*, 1952. Participou do júri que escolheu o projeto urbanístico de Brasília, em que se destacou ao defender o trabalho vitorioso de Lúcio Costa. Lecionou Iniciação à Cultura Contemporânea na Escola Superior de Desenho Industrial, onde foi também

diretor de 1964 a 1967. Foi professor de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

12. **José Simeão Leal** (1908 –1996). Médico, administrador cultural, diplomata, crítico de arte, jornalista, colecionador, artista. Graduado em Medicina pela Universidade do Rio de Janeiro, em 1936. Entre 1947–1955 foi diretor do Serviço de Documentação do MEC, onde dirigiu e publicou as revistas *Cultura*, *Arquivos*, as coleções *Cadernos de Cultura*, *Vidas Brasileiras*, *Letras e Artes*, *Teatro*, entre outras publicações. Em 1950 começou a desenhar como hobby. Foi delegado do Brasil nas conferências da UNESCO (Paris/França e Índia, 1951–1960). Em 1962 é convidado por Carlos Lacerda a exercer a função de coordenador das atividades culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara. Dirigiu a comissão de instalação da Escola Superior de Desenho Industrial. Foi diretor e fundador da Escola de Comunicação da UERJ (1971–1975) e diretor-secretário e coordenador cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1981–1982).

13. **Joseph Carrero** (1930). Estados Unidos. *Designer* e professor. Foi consultor convidado para participar da estruturação do projeto da ESDI, indicado por Jay Doblin, que não pôde atender ao convite em 1962.

14. **Jay Doblin** (1920 – 1989). Estados Unidos. *Designer*. Estudou Desenho Industrial no Pratt Institute, graduando-se em 1942, com um projeto em camuflagem tática militar. Logo depois de formado, foi contratado por Raymond Loewy, com quem trabalhou durante 12 anos, grande parte desse tempo como designer executivo das maiores contas do escritório que incluíam Shell Oil, Nabisco, Coca Cola, e BP. Doblin foi cofundador da Unimark International, que se tornou a maior empresa de design do mundo na época, com escritórios em sete países. Depois de deixar a Unimark em 1972, fundou a Jay Doblin & Associates, em Chicago, uma empresa que desenvolveu programas inovadores para empresas como a Xerox Corporation, General Electric, American Hospital Association, BORG-Warner. Além de trabalhar em grandes escritórios, Doblin era também um educador influente. Atuou como presidente de uma divisão do Pratt Institute, dirigiu o Chicago-Institute of Design e parte do Illinois Institute of Technology IIT. Embora tenha mantido o caráter experimental da Escola, alterou seu currículo para incluir métodos mais estruturados e teorias de design. A ênfase em métodos de projeto continua sendo um dos pontos fortes da Escola. Sua influência também se estendeu no campo político. Em 1959, Doblin aconselhou o Ministério do Comércio Internacional e Indústria do Japão sobre a formação de uma política nacional de design que ajudou a desenvolver as leis de exportação, práticas de design e escolas que foram determinantes para a melhoria das qualidades dos produtos japoneses.

15. O International Council of Societies of Industrial Design **ICSID** é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1957 que protege e promove os interesses da profissão de design industrial. Por meio de uma plataforma internacional que cria uma rede de estudantes e profissionais entre mais de 50 países, os usu-

ários podem expressar seus pontos de vista e serem ouvidos. Juntos, associações profissionais, sociedades promocionais, instituições de ensino, órgãos governamentais e corporações criam um sistema funcional abrangente e diversificado.

16. **Theodor Adorno** (1903 –1969). Alemanha. Estudou filosofia, sociologia, psicologia e música na Universidade de Frankfurt e, aos 22 anos, foi para Viena, Áustria, onde aprendeu composição com Alban Berg. Ainda antes do final de sua graduação, conheceu dois de seus principais parceiros intelectuais – Max Horkheimer e Walter Benjamin. Entre 1921 e 1932, publicou cerca de cem artigos sobre crítica e estética musical. Sua carreira filosófica começa em 1933 com a publicação de sua tese *Kierkegaard: a construção do estético*. Em 1934, foi obrigado a emigrar para a Inglaterra devido à perseguição nazista aos judeus e durante três anos ensinou filosofia em Oxford. Em 1953, Adorno retorna ao Instituto de Pesquisa Sociais de Frankfurt, importante instituição para o renascimento intelectual da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, do qual foi um de seus grandes expoentes.

17. PAZ, Octavio. *Convergências: ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

18. **Edmund Husserl** (1859 –1938). Alemanha. Matemático e filósofo. Estudou física, matemática, astronomia e filosofia nas Universidades de Leipzig, Berlim e Viena. Estabeleceu a escola da fenomenologia, que rompeu com a orientação positivista da ciência e filosofia de sua época, defendendo a experiência como fonte de todo o conhecimento. Aluno de Franz Brentano e Carl Stumpf, Husserl influenciou entre outros os alemães Edith Stein, Eugen Fink e Martin Heidegger, e os franceses Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry e Jacques Derrida.

19. **Henri Bergson** (1859 –1941). França. Filósofo e diplomata. Um marco na filosofia moderna, ele exprime, no pensamento filosófico, um novo paradigma baseado na consciência, adquirida, segundo suas ideias, pelas conexões entre a vida orgânica e a vida social e psíquica, além da cultura particular a cada tempo e lugar. Bergson representa uma ruptura com toda a tradição cartesiana. Como diplomata, participa das discussões e negociações durante a Primeira Guerra Mundial e exerce influência sobre a decisão dos Estados Unidos em intervir no conflito. Em 1918, Bergson torna-se membro da Academia Francesa. Em 1927, recebe o Prêmio Nobel de literatura. Alguns de seus principais ensaios são: *Matéria e memória* de 1896, publicado originalmente em francês – *Matière et Mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1939); *A Evolução criadora*, 1907; e *As Duas fontes da moral e da religião*, 1932.

20. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sinais*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.

21. **Grande sertão, veredas** é um livro escrito em 1956 por João Guimarães Rosa. Foi pensado pelo autor inicialmente como uma das novelas do livro *Corpo de baile*, lançado no mesmo ano. Porém, ganhou autonomia e acabou tornando-se um dos mais significativos livros da literatura brasileira. O romance

gira em torno do jagunço **Riobaldo**, conhecido também por Tatarana ou Urutu-Branco, que é o narrador e protagonista do livro. Outro personagem é Diadorim com quem Riobaldo estabelece uma relação que se situa no limite entre a amizade e o relacionamento afetivo de um casal. Ao final, quando da morte de Diadorim, personagem vista até então como um jagunço de extrema valentia, mas também de grande sensibilidade, Riobaldo descobre que ele era, de fato, mulher. As frases e ditos de Riobaldo chegaram a ser interpretadas como mínimas obras literárias.

22. **Daisy Igel** (1928). Arquiteta, professora. Formada pelo Instituto de Design de Chicago, onde foi aluna de mestres como Buckminster Fuller, Konrad Wachsmann e Josef Albers. Foi professora da ESDI, substituindo Edgard Decurtins de 1965 a 1968 na disciplina de Metodologia Visual. Posteriormente, lecionou outra disciplina chamada Expressão em Duas e Três Dimensões, excluída dos currículos após as reformas de 1968–1970. Seu pai, Ernesto Igel, fundou a primeira empresa de distribuição de gás de cozinha no Brasil, em 1937 – A Empresa Brasileira de Gás e Domicílio Ltda. Em 1938, o empreendimento foi renomeado dando origem à Ultragás S.A.

23. O Banco Nacional da Habitação **BNH**, foi uma empresa pública brasileira voltada para o financiamento e produção de empreendimentos imobiliários. Foi a principal instituição federal de desenvolvimento urbano no Brasil e era gestora do FGTS e da formulação e implementação do Sistema Financeiro da Habitação SFH. Sua criação deu-se em agosto de 1964, através de projeto da deputada Sandra Cavalcanti, ligada a Carlos Lacerda. Sandra Cavalcanti foi depois nomeada a primeira presidente do BNH.

24. A **New Bauhaus** foi sucessora da Bauhaus. Fundada em Chicago, em 1937, foi composta inicialmente por professores da antiga escola alemã, exilados nos Estados Unidos, sendo a primeira a ensinar desenho industrial no país. Antes de completar um ano, a New Bauhaus faliu e seu diretor fundador, László Moholy-Nagy, decidiu reabri-la com recursos próprios e de amigos, com o nome de The School of Design. Rapidamente os alunos desenvolveram uma grande quantidade de projetos, chegando a gerar 17 patentes em um único ano. Como reconhecimento, a Fundação Rockefeller e a Carnegie Corporation concederam-lhe apoio econômico e a Escola é renomeada como Chicago Institute of Design. A fotografia desempenhou um papel mais relevante em Chicago do que havia exercido na Alemanha, com a direção de professores como György Kepes, Nathan Lerner, Arthur Siegel e Harry Callahan. O enfoque nas ciências naturais e humanas foi incrementado e a formação em técnicas mecânicas sofisticou-se. A partir de 1945, ela é incorporada ao Instituto de Tecnologia de Illinois ITI.

25. **Johannes Itten** (1888–1967). Suíça. Pintor, professor e escritor. Foi importante durante a primeira fase da Bauhaus, tendo influenciado na organização e estruturação do curso. Itten unia ideias místicas, religiosas e artísticas criando uma linguagem peculiar. Tinha uma ideia da natureza influenciada pelo Platonismo e por concepções orientais, sendo praticante de uma versão do Mazdaísmo, uma arcaica religião persa que

exigia jejuns periódicos e uma dieta vegetariana. Na Bauhaus, ele instituiu o *Vorkurs*, um ensino preliminar no qual os alunos aprendiam de maneira inovadora, através de princípios e técnicas elementares, conceitos fundamentais de criação e de projeto. Suas aulas eram iniciadas com exercícios de ginástica e respiratórios. Em 1923, foi afastado da Escola por suas atitudes e princípios serem considerados de difícil assimilação nas proposições políticas e pedagógicas de Walter Gropius que conduziam a escola para uma colaboração mais concreta com a República de Weimar e, consequentemente, com seu desenvolvimento econômico e industrial. Em suas pesquisas pedagógicas desenvolveu o disco de cores, ainda hoje utilizado para a combinações harmoniosas de cores.

26. **Paul Klee** (1879–1940). Suíço naturalizado alemão. Pintor e poeta. Estudou na Academia de Belas Artes de Munique onde conheceu Kandinsky e Franz Marc, entre outros artistas de vanguarda. Em 1911, passou a fazer parte do grupo Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), que reunia artistas expressionistas liderados por Wassily Kandinsky. Durante a Primeira Guerra Mundial, Paul Klee integrou o exército da Alemanha. Foi professor da Bauhaus e da Academia de Düsseldorf. Com a ascensão dos nazistas ao poder, Klee retornou à Suíça. O seu estilo foi influenciado por diferentes tendências artísticas, incluindo o expressionismo, o cubismo e o surrealismo. Ele era um desenhista nato e por meio de extensivos experimentos, desenvolveu um total domínio da cor e da tonalidade. Suas ideias pedagógicas foram apresentadas em um dos livros editados pela Bauhaus o *Pädagogisches Skizzenbuch*.

27. “Seja marginal seja herói.”: frase de Hélio Oiticica; “Não confie em ninguém com mais de trinta anos.”: trecho de música “Com mais de 30”, de Marcos Valle.

28. **Carmen Portinho** (1903–2001). Brasil. Engenheira e militante feminista. Em 1919, participou, com Bertha Lutz, da organização do movimento sufragista. Atuou na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino desde sua fundação, chegando à vice-presidência. Na defesa do direito das mulheres ao voto, Carmen e outras companheiras chegaram a sobrevoar o Rio de Janeiro, na década de 1920, lançando panfletos em defesa do sufrágio feminino. Em 1937, ajudou a criar a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas ABEA e foi sua primeira presidente. Na ocasião, essa era a única entidade profissional de classe composta exclusivamente por mulheres. Em 1925, ainda no último ano do curso de engenharia, começou a dar aulas no Colégio Pedro II. O fato de uma mulher ministrar aulas em um internato masculino foi considerado um escândalo. O próprio ministro da Justiça quis interferir em sua nomeação para o colégio, mas não conseguiu tirá-la da cátedra. Em 1926, formou-se em engenharia civil na Escola Politécnica da Universidade do Brasil, sendo a terceira mulher a se formar engenheira no país. Participou ativamente da construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ e, posteriormente, dirigiu a Escola Superior de Desenho Industrial ESDI de 1967 a 1988.

29. A primeira exposição internacional de desenho industrial realizada no Brasil foi organizada em 1968, por professores da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI. Denominada

Desenho Industrial 68 – Bienal Internacional do Rio de Janeiro, a mostra foi dedicada tanto ao desenho de produto quanto à comunicação visual, com representação da produção nacional e internacional. Com curadoria geral dos designers Karl Heinz Bergmiller e Goebel Weyne, a mostra nacional teve a participação da ESDI e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU/USP. A mostra estrangeira teve como curadores associados Arthur Lício Pontual e Norman Westwater, que selecionaram trabalhos dos Estados Unidos, Grã-Bretanha e Canadá. Seis instituições patrocinaram o evento: Ministério das Relações Exteriores, Museu de Arte Moderna, Escola Superior de Desenho Industrial, Associação Brasileira de Desenho Industrial, Fundação Bienal de São Paulo e Confederação Nacional da Indústria.

30. O **Movimento Tenentista** teve início na década de 1920, no contexto do pós-Primeira Guerra Mundial, em que a questão da defesa nacional e de outras ideias nacionalistas ganhou evidência. Os oficiais brasileiros se ressentiam de políticas mais efetivas sobre tais questões e mostravam-se descontentes com a nomeação do civil Pandiá Calógeras para o Ministério da Guerra, pelo presidente Epitácio Pessoa. Foi nesse quadro de crescente insatisfação, com as condições do Exército e com a política do governo, que eclodiram diversos levantes militares. Os principais movimentos tenentistas da década de 1920 foram os 18 do Forte, os levantes de 1924, e a Coluna Prestes. As propostas políticas dos tenentes de uma maneira geral se vinculavam ao clima do pós-Primeira Guerra Mundial, marcado pelo avanço do nacionalismo e da centralização política. Entre meados da década de 1920 e o início dos anos 1930, foi tomando corpo a proposta de uma intervenção militar. Em 1930, a vitória do candidato oficial Júlio Prestes contra o opositor Getúlio Vargas promoveu divisões nos grupos regionais dominantes. A conspiração se fortaleceu no decorrer daquele ano, contando com o apoio de lideranças civis e militares. Os tenentes, mesmo divididos, tiveram um papel fundamental tanto na preparação como na direção do movimento que promoveu a derrubada do governo na Revolução de 1930.

31. “Cuidando da criação”, texto avulso, de Roberto Amaro Lanari distribuído na ESDI durante as mobilizações de 1968–1970.

32. **José Bonifácio Martins Rodrigues** foi professor de Antropologia Cultural na ESDI, disciplina prevista no currículo que vigorou até 1968. Foi aluno e professor da Universidade do Distrito Federal, autoritariamente incorporada à Universidade do Brasil, atual UFRJ, pelo todo-poderoso ministro da Educação do Estado Novo varguista, Gustavo Capanema. O “Club de Sociologia”, fundado em 1937, com a participação de Gilberto Freyre – de quem Bonifácio era muito próximo – foi praticamente dissolvido. Esse *club*, segundo a pesquisadora Simone Meucci, em sua tese de doutorado, na Unicamp, em 2006, “Gilberto Freyre e a Sociologia no Brasil: da sistematização à constituição do campo científico”, foi uma agremiação intelectual organizada por Gilberto Freyre e José Bonifácio que buscava discutir ideias acerca da sociologia e da cultura brasileira, e se manteve ativa mesmo depois do fechamento da UDF. A presença de Bonifácio na ESDI, por variadas razões, entre elas o radicalismo político da época, não foi devidamente aproveitada. Em 1969 ele deixou a escola.

33. “O que o desenho industrial pode fazer pelo país”. Texto distribuído na ESDI por ocasião da aula inaugural ministrada por Aloísio Magalhães em 1978.

34. O **Risorgimento** foi um movimento político ocorrido na Itália. Não foi uma simples rebelião burguesa e nem uma mobilização ocorrida na segunda metade do século XIX, como pode sugerir a Guerra de Unificação que durou de 1865 até 1870. Pode-se considerar que esse movimento buscou a unificação do país desde 1815. A Itália era então um conjunto de pequenos Estados dependentes e submetidos a potências estrangeiras, particularmente ao Império Austro-Húngaro. Em grande parte as ideias oriundas da Revolução Francesa e a presença francesa através das tropas de Napoleão, exerceram uma forte influência no desenvolvimento de reformas liberais e na extinção de privilégios feudais e eclesiásticos. Depois da queda de Napoleão em 1814 e após o Congresso de Viena em 1815 a Itália foi outra vez subdividida e submetida ao absolutismo e aos sistemas monárquicos tradicionais. O Reino da Sardenha foi o único a não se submeter a esse processo e lá se originou a mobilização política que culminaria em 1870 com a unificação do país. As ideias revolucionárias e nacionalistas propagaram-se incentivadas pelo progresso econômico, principalmente da indústria têxtil do Reino da Sardenha que necessitava de um mercado mais amplo. As ferrovias desempenharam então um importante papel técnico nesse aspecto. Mas, a exemplo do que ocorreu também na Alemanha, além dos aspectos econômicos havia uma mobilização cultural importante a favor da unificação. Apesar de estarem separados por fronteiras artificiais e por reis estrangeiros impostos pelos grandes impérios, o idioma permanecia como forte elemento de unificação de todo o país: Dante, Petrarca, Boccaccio e tantos outros eram autores apreciados por todos os italianos. Além disso, o Romantismo acrescentou a toda essa mobilização um forte elemento de propaganda e agitação em todas as manifestações artísticas além da literatura. Muitas das obras então criadas eram plenas de alusões à tirania e à escravidão, destacando-se as óperas de Giuseppe Verdi (1813–1901), cujo próprio nome era usado como *slogan* político grafitado nos muros das cidades italianas: VERDI – Vittorio Emanuele Re D'Italia. A fase final da mobilização política foi precisamente encabeçada por Vittorio Emanuele II, rei do Piemonte e príncipe da Sardenha, que foi apoiado pelos conservadores liberais, sobrepondo-se aos republicanos e revolucionários como Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi.

35. **Carlos Flexa Ribeiro** (1914–1991). Bacharel em direito e história pela Universidade do Distrito Federal. Em 1947 participou da fundação do Partido Socialista Brasileiro. A partir de 1951, foi professor no Instituto Municipal de Belas Artes IBA. Em 1955, tornou-se diretor-geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ. Em 1961, foi nomeado pelo governador Carlos Lacerda secretário da Educação e Cultura do Estado da Guanabara, função que exerceu até 1965. Em novembro de 1966, elegeu-se deputado federal na legenda da Arena. Diretor-geral do Departamento de Educação da Comissão das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em Paris, de 1967 a 1970, reelegeu-se deputado federal em 1970 e 1974, desta vez pelo novo estado do Rio de Janeiro. Em 1978, foi eleito diretor-executivo do MAM do Rio de Janeiro e em 1982 tornou-se vice-presidente da instituição.



museus, cultura burguesa e design





Salão de exposições, MAM RJ.

Museus são instituições que ganharam um significado especial depois de movimentos sociais que objetivaram o estabelecimento de uma nova ordem burguesa. Até a derrubada da monarquia francesa pela Revolução de 1789, e antes de seus desdobramentos culturais, não se imaginava um museu como instituição aberta a uma visita pública ou coisa semelhante. Bibliotecas e outras formas de ordenação do conhecimento não eram também espaços abertos a um público genérico. Foi com as revoluções burguesas que surgiu a demanda por uma democratização da informação. Mas os museus são elementos um pouco mais tardios nesse processo e, compreende-se isso, pois muitos se originaram da preservação do que era considerado luxo e ostentação das classes apegadas do poder pelos movimentos sociais reformistas ou revolucionários. Assim foi com o Museu do Louvre e, mais tarde, com o Hermitage de São Petersburgo, ou Leningrado, na antiga União Soviética.

Cedo ou tarde, toda revolução social moderna incorporou objetos e imaginário das antigas ordens a uma classificação especial de conhecimento, muitas vezes chamada de 'cultura', de 'objetos clássicos' e outras denominações, preconceituosas em sua essência, uma vez que consideravam não só que tais coisas deveriam ser especialmente consideradas como também que seu verdadeiro significado seria compreendido apenas pelos novos iniciados no conhecimento gerado pela crítica burguesa. Sucessivos museus foram criados de acordo com o desenvolvimento das sociedades burguesas. Esses empreendimentos incluíram o desmonte de patrimônios culturais preservados em seus territórios de origem, e seu transporte para a Europa inicialmente, e para os Estados Unidos depois, uma autêntica operação de saque e pilhagem, em nada diferente do que ocorria em outras esferas econômicas colonialistas. Desse modo foram constituídos diversos patrimônios

museológicos hoje exaltados por todos aqueles que preferem pensar que as coisas são mesmo assim, e tudo acaba se justificando mediante a contemplação serena e refrigerada que foi imposta, muitas vezes, a culturas que ainda estavam vivas e operantes. Os países que assim agiram foram e são considerados, por si mesmos, cultos e civilizados.

Pode-se sempre lembrar novamente da irônica e, até certo ponto, cínica opinião de Ugo Ojetti, quando afirmava que a burguesia, a pequena burguesia, operários, funcionários, sempre desejaram imitar a classe que socialmente se colocava num nível acima deles e que afinal lhes servia de modelo. Os museus burgueses, em muitos sentidos, serviram a esse propósito até mesmo como lugar de preservação de modelos a ser imitados. Esse talvez seja o verdadeiro significado da instituição museu no conjunto de ideias burguesas: um centro de referência, algo modelar, algo que deve ser entendido como o espaço de validação de parâmetros culturais de diversas naturezas, uma instituição cujo valor estaria acima de qualquer questionamento, nem que fosse pela quantidade de recursos gastos em sua montagem.

Mas, no conjunto dos museus burgueses, pode-se apontar uma atitude um pouco diferenciada. Conhece-se a importância do Deutscher Werkbund na criação do conceito do *design moderno*, aquele que assumiu compromissos inequívocos com a ideologia industrialista. Entre os designers e arquitetos que apoiaram as ideias apresentadas por Hermann Muthesius, em seu discurso *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* [A importância da arte aplicada], proferida na Escola Superior de Comércio de Berlim e não numa escola de arte, estavam R. Riemerschmid,¹ J. Olbrich,² J. Hoffmann, F. Schumacher³ e principalmente Peter Behrens. O Deutscher Werkbund declarava, em seus estatutos, que um de seus principais objetivos era “enobrecer o trabalho industrial através de uma estreita

colaboração entre a arte, indústria e artesanato, por meio da educação, da propaganda e uma firme e sólida tomada de posição relativa a todas essas questões”. Mas o Werkbund não nasceu subitamente como uma elementar consequência da unificação da Alemanha, que foi uma revolução burguesa com todas as suas características básicas. Foi precedido por uma série de projetos, instituições e programas cujo objetivo era, desde 1870, potencializar a nascente industrialização na Alemanha, incluindo-se nesse esforço a introdução das artes aplicadas.

Se há alguns anos havia-se criado um número grande de museus que, de certa forma, preservavam o gosto e as características da sociedade que antecederam a burguesia, que apresentavam tais manifestações como ‘artes maiores’, como se poderia apresentar uma contrapartida ideológica, que valorizasse uma nova concepção formal e estética condizente não mais com um período de luta, mas com a estabilidade de uma nova classe que deveria apresentar padrões de cultura material condizentes com o discurso de mudança da qual ela era a portadora histórica? Seguindo uma ideia formulada por Henry Cole,⁴ por volta de 1850, incentivou-se na Alemanha a abertura de numerosas escolas de artes aplicadas ou a transformação das antigas academias de belas-artes em escolas desse tipo. Essas escolas seriam ligadas a uma rede de museus de objetos industriais e artísticos de diversos tipos e procedências. A ideia de coligar escolas e museus deu vida à instituição tipicamente oitocentista que foi o museu artístico-industrial. Diversas instituições desse tipo foram fundadas, e uma pode ser citada como absolutamente original e exemplar, a ponto de ultrapassar a concepção mais ortodoxa do museu prevista como um espaço fechado e delimitado: a Colônia de Artistas de Darmstadt,⁵ fundada em 1901, patrocinada pelo grão-duque Ernst Ludwig von Hesse.⁶

O espírito que animou essa iniciativa foi tipicamente vitoriano, não apenas porque Ernst Ludwig era sobrinho da rainha Vitória e havia recebido uma educação tipicamente inglesa, como porque ali se tentou realizar a ideia da Guild of Handcrafts,⁷ tão cara aos vitorianos de Ruskin,⁸ a Morris,⁹ até os seguidores deste último, Baillie Scott¹⁰ e Charles Ashbee,¹¹ conselheiros do grão-duque e ideólogos da Colônia de Darmstadt. A Colônia foi uma proposta extraordinariamente criativa em relação à concepção de instituições exemplares. Foi muito adiante da ideia do museu burguês e da própria ideia do museu agregado a uma escola: pretendeu ser um organismo vivo de criação exemplar na área artística e industrial. Mas não deve ser entendida, em nenhum aspecto, como uma simples conciliação entre arte e indústria. Ernst Ludwig objetivava de fato incrementar a produção, melhorar a qualidade e aumentar a demanda do artesanato de sua região. Portanto, os artistas chamados para compor a Colônia deveriam atuar nesse sentido e ser, ao mesmo tempo, exemplares em suas criações e professores eficientes. O significado da Colônia de Artistas de Darmstadt deve ser sempre visto sob esse ponto de vista, em um campo de tensão entre a pura esteticidade e elementos claros de planejamento econômico. Ernst Ludwig tinha um objetivo muito preciso: fazer coincidir uma nova concepção estética da vida burguesa com o desenvolvimento econômico de Hesse.

Pode-se dizer que esse foi o exemplo mais radical de mudança da concepção do museu burguês. Há dois pontos curiosos a serem observados: foi desenvolvido por um nobre e, depois de algum tempo, foi transformado em outro tipo de museu, mais ortodoxo, preservado em sua concepção arquitetônica original e exposto à contemplação. Quanto à primeira observação pode-se argumentar que o desenvolvimento da burguesia alemã foi, em seu início, comandado por pessoas pertencentes às antigas aristocracias. Porém, é um fato real que não houve

a liderança política de nenhum crítico, historiador ou ideólogo burguês nesse fenômeno. Quanto à segunda observação pode-se apontar os sucessivos problemas da Alemanha nos anos seguintes como obstáculos ao desenvolvimento da Colônia. Mas, talvez seja mais sensato imaginar que a vocação maior da burguesia seja mesmo conservadora, e o que possivelmente se desenhava como projeto em Darmstadt ia um pouco além de uma compreensão possível para essa classe. O museu burguês seguiu o caminho da boa iluminação e da boa refrigeração, de incorporar o mais rapidamente possível a seus acervos as ideias rebeldes, de transformar em elementos de consenso o que se apresentava como inconformismo e, como se viu anos depois, de transformar objetos industriais exemplares em autênticas obras de arte, partes de coleções de objetos que, em determinadas e curiosas circunstâncias, eram encontrados também nas boas lojas do ramo, igualmente bem-iluminados e refrigerados.

A relação com os museus burgueses faz parte da história do *design moderno* que, por sua vez, fez parte da ideologia industrialista, um desenvolvimento ideológico de um setor social responsável por uma notável transformação técnica, durante o final do século XIX e a maior parte do século XX. Ao mesmo tempo que a razão, a ciência e a técnica tornavam-se referências e o Industrialismo uma ideologia, escolheu-se, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, o discurso da democracia como sua forma política organizativa. O design, nessas circunstâncias, enquadrou-se numa relativa indigência teórica procurando, sempre que confrontado com problemas conceituais, uma saída mais prática, eximindo-se, muitas vezes, por meio de uma alegada neutralidade técnica, de atitudes mais definidas num contexto político. Muitas vezes o design foi chamado à ordem prática em situações políticas mais complexas e muita gente boa recorreu a esse artifício,

com sentidos diferentes, mas quase sempre defensivos. Hans Gugelot, pressionado pelo criticismo da esquerda na HfG-Ulm, afirmou que “o design se faz; não é definido por nenhum tipo de determinismo”. Charles Eames reagindo ao *styling* disse que “o design não é uma forma genérica de expressão, mas um método de ação”. Aloísio Magalhães, diante das confusões do final da década de 1960 na ESDI, disse que “às vezes, é melhor refluir para uma relação de ensino mais antiga, quase medieval, de mestre para aprendiz”. Otl Aicher, na mais bem-acabada confissão de apoliticismo do *design moderno*, escreveu o artigo intitulado “Planejar tudo ao contrário” na revista *ulm* 17/18: *“As qualificações específicas dos arquitetos são hoje suficientemente boas para permitir-lhes realizar, a partir dos dados evidenciados pela ciência, um plano compatível com objetivos políticos, em seguida ao qual ele deve novamente deixar aos políticos a decisão final quanto à sua aplicação.”*

O design se faz. Não existe um design sem projeto, e exatamente por isso torna-se atividade interessante para pensá-lo. Hoje há um consenso quanto ao fato de que o design produz cultura material, um conceito que não é ainda muito bem assimilado e que não foi formulado por nenhum designer ou arquiteto. Atribui-se sua criação a Ossip Brik,¹² um formalista russo, participante do grupo Opoïaz,¹³ cuja proposta principal era o estudo da linguagem poética. Brik, no ensaio intitulado “A drenagem da arte”, teria pela primeira vez, enunciado o conceito de cultura material. O conceito de cultura material é de esquerda, e mais ainda, de uma esquerda forçada à dissidência. Sua assimilação nunca foi fácil sendo necessárias muitas filtragens que o tornassem palatável para as duas faces principais do Industrialismo burguês: o capitalismo e o comunismo. De todo modo, o que interessa é que esse conceito, de uso cotidiano no discurso moderno do design, foi formulado por quem não fazia design, talvez porque quem o fazia estivesse mais preocupado com

seus aspectos técnicos e se recusasse à reflexão que não fosse sobre os aspectos formais. Mas, se há sempre um sentido político na chamada à ordem praticista, há também um sentido político na aceitação do conceito de cultura material através do design e da produção industrial, pois, aparentemente, essa atitude em determinados setores significou também, por vezes, uma exclusão de atividades mais antigas como o fazer artesanal e, em outras, uma interpretação ambígua de seus valores.

Produzir uma quantidade cada vez maior de produtos idênticos e cada vez mais precisos, forma básica do trabalho da indústria do século XX e do *design moderno*, apresenta uma relativa contradição: produzir em série, segundo o padrão de um protótipo, representa um ideal de consagração de unidade e perfeição. Tanto é assim que não apenas as casas da cidadania burguesa e moderna deveriam se encher desses objetos, como também, pouco mais tarde, os museus dessa mesma burguesia deveriam fazê-lo. A exemplaridade do *Good Design*, as coleções de objetos e produtos notáveis por sua aparência, terminou prevalecendo sobre o ideário da *Gute Form* com seu sentido de contenção formal e sua espiritualidade reformista. Isso não impediu que os produtos projetados segundo esse ideário também fosse colocados nas mesmas coleções. Ao se colocar uma obra de design numa coleção de museu, queira-se ou não, está se separando o útil do belo, da mesma forma que se coloca no mesmo museu uma obra de arte que não significa: é.

Essa separação é relativamente recente; esboçou-se na Renascença e evidenciou-se nas revoluções. Consagrar coisas foi a herança recebida das revoluções, pelas artes e pelo design, e a maneira encontrada para declarar essa consagração, passado o ímpeto revolucionário, foi colocá-las, primeiro nas grandes exposições industriais, depois em museus escolas, como na Alemanha no



início do século XX e, finalmente, nas coleções e acervos dos grandes museus burgueses de arte moderna ou contemporânea.

Tomás Maldonado,¹⁴ em *O Desenho industrial reconsiderado*,¹⁵ chamou a atenção para o fato de que muitos objetos pertencentes à proto-história do *design moderno*, presentes nas grandes exposições industriais do final do século XIX, primeira forma de consagração do objeto industrializado, já apresentavam qualidades inequívocas de identidade entre forma e função, não consistindo em aberrações resultantes da industrialização selvagem ou da simples incorporação de elementos decorativos arbitrários às carcaças de máquinas e aparelhos. De fato, no início da industrialização talvez tenha sido mínima a preocupação estética na produção de objetos úteis. Na realidade tais preocupações, quando existiram, talvez tenham produzido resultados muito diferentes daqueles esperados por seus fabricantes. Mas a superposição de elementos estéticos, geralmente provenientes da arte acadêmica da época, se repetiria no *modern style*. A ação da Internacional Construtivista é o maior exemplo disso. Tanto os bons resultados, apontados por Maldonado nas grandes exposições industriais, quanto

os produtos-manifestos do início do século XX, como os posteriores bons exemplos de design presentes nas coleções dos museus atuais, pertencem à mesma categoria.

Octavio Paz compara-os a sereias e esfinges, “uma família regida pelo que se poderia chamar de estética da incongruência”.¹⁶ Diz ainda que a própria evolução do objeto industrial de uso cotidiano seguiu a dos estilos artísticos, constituindo-se quase sempre em derivação da tendência artística em voga. De acordo com esse raciocínio o *design moderno* estaria atrasado em relação à arte de seu próprio tempo. Teria sempre permanecido limitado, a exemplo das artes decorativas, a uma imitação de estilos quando estes já tinham, de certa forma, perdido sua força de originalidade e estavam a ponto de se transformar em elemento de consumo estético. Aceitando-se tal premissa, dever-se-ia reconsiderar o sentido de uma autonomia do design em relação à arte. Mas talvez seja mais simples eliminar alguns preconceitos. Quem estaria de fato na vanguarda das linguagens? Por acaso a ideia de cultura material foi mais ou menos profícua pelo fato de ter sua origem na área literária? Não será mais sensato pensar que existe uma

O sistema de exposição utilizado em montagens de diferentes eventos. Mezanino do Museu de Arte Moderna.

interdependência real entre os diversos tipos de fenômenos e manifestações culturais e que, é bem provável, ninguém está necessariamente na frente dessas diversas corridas imaginárias?

Fazer prevalecer a ideia de que a noção de cultura material seja característica do design, da arquitetura e da arte nada mais é que pura e simples arrogância intelectual. As buscas por autonomia têm seu tempo e seu sentido histórico, depois disso tendem a perder sentido e transformar-se em conservadorismo ou num autoritarismo sem limites, que conduz apenas a um estado de ignorância vegetativa e autoimune. Provavelmente é dessa atitude que deriva a constante necessidade dos designers discutirem entre si, até a exaustão, o que é e o que não é design, assunto ao qual o restante da humanidade não dá a menor atenção.

Octavio Paz diz ainda: *“O design contemporâneo tentou encontrar por outros caminhos — os seus próprios — um compromisso entre a utilidade e a estética. Às vezes o conseguiu, mas o resultado foi paradoxal. O ideal estético da ideia funcional consistiria em aumentar a utilidade do objeto em proporção direta à diminuição de sua materialidade. A simplificação das formas se traduziria nesta fórmula: ao máximo de rendimento corresponderia o mínimo de presença. Estética sobretudo de ordem matemática: a ‘elegância’ de uma equação consistiria na simplicidade e na necessidade de sua solução. O ideal do desenho industrial seria a invisibilidade: os objetos funcionais seriam tanto mais bonitos quanto menos visíveis. Curiosa transposição dos contos de fadas e das lendas árabes para um mundo governado pela ciência e pelas noções de utilidade e rendimento máximo: o designer sonha com objetos que, como os gênios, sejam servidores intangíveis. Ao contrário do artesanato, cuja presença física nos entra pelos sentidos, e no qual o princípio da continuidade é constantemente violado em benefício da tradição, da fantasia e*

mesmo do capricho. A beleza do desenho industrial é de ordem conceitual: se alguma coisa a expressa, é a justeza de sua fórmula. É o signo de uma função. Sua racionalidade o encerra em uma alternativa: serve ou não serve. No segundo caso, há que jogá-lo no lixo. O artesanato não nos conquista somente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos, e daí ser tão difícil desprender-nos dele. É como jogar um amigo na rua.”

Talvez para os designers as coleções dos museus representem uma alternativa para essa dramática questão. Não se maltrata assim um objeto que, através do sentido de um projeto, representa também um objeto de afetividade. Em última instância, isso significa equiparar-se à arte cujo destino é a eternidade refrigerada do museu. Ao lixo procura-se a alternativa museográfica. Críticos, curadores e peritos avaliam sempre o que ocorre com as obras de arte pois elas não são objetos eternos e, mesmo considerando-as como ideias, também envelhecem e morrem. A arte tem a possibilidade de ressuscitar, inclusive sendo a negação nas obras que são de sua descendência. O objeto industrial não tem essa alternativa, pois surge e desaparece de acordo com diversos fatores, principalmente os de natureza técnica e econômica. Se não deixasse vestígio, atingiria sua perfeição ideológica. Mas ele tem um corpo que, quando perde sua utilidade, transforma-se em detrito, em algo difícil de destruir. Como diz ainda Octavio Paz: “A indecência do lixo não é menos patética que a falsa eternidade do museu.”

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi criado em 1948. Apresentava em sua definição ideológica as preocupações típicas de setores burgueses regionais em promover uma atualização artística e intelectual de suas cidades, ao lado de um desejo de caracterizar como portador dessas ideias de vanguarda o próprio grupo que tomava para si esse encargo. Assim como o MAM/RJ, foi criado, praticamente na mesma época, o MASP — Museu de Arte de São Paulo, com algumas características diferentes, porém tendo sua direção e definição de objetivos restrita a um grupo fechado. A referência da ideia dessas instituições foi o MoMA — Museum of Modern Art de Nova York. Porém não se pode dizer que o modelo executivo e administrativo da instituição americana tenha servido como balizamento para as duas brasileiras.

Não se pode ser ingênuo a ponto de imaginar que o espírito profissionalismo tenha sido, ao longo dos anos, a linha mestra do MoMA. Museus de arte moderna, instituições burguesas por excelência, existem a partir de curadorias e de orientações, e essas prerrogativas dependem afinal de pessoas e de suas escolhas e preferências. Teoricamente a casa será tanto mais democrática e representativa quanto menor for a ingerência dos quadros diretores e de suporte e apoio institucional sobre sua ideologia e sua programação. Mas, em essência, a democracia é um conceito de difícil aplicação a iniciativas como essas, diferentemente de critérios de profissionalismo, que podem ser definidos de forma precisa, ainda que contenham a necessária flexibilidade para acomodar as vaidades e personalismos sempre presentes nos setores da cultura. A trajetória das duas instituições brasileiras não coincide com aquela observada no modelo norte-americano e, certamente, isso se deve aos elásticos e vagos conceitos de profissionalismo adotados em sua gerência.

Durante muitos anos, Bergmiller desenvolveu trabalhos no MAM/RJ, Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro. Essa colaboração resultou em muitos projetos de importância, seja no plano interno das atividades do museu, seja no plano externo, através de uma atividade intensa do IDI/MAM, Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criado a partir da organização e implantação dos eventos intitulados Desenho Industrial, Bienal Internacional do Rio de Janeiro, que deveriam ser realizados em datas alternadas relativamente à Bienal de São Paulo.

Mas o projeto que iniciou o relacionamento profissional de Bergmiller com o MAM/RJ foi o sistema de exposições da instituição. O museu foi projetado por Affonso Eduardo Reidy,¹⁷ um dos mais importantes arquitetos modernos brasileiro, membro da equipe que projetou o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, marco fundamental da nossa moderna arquitetura. De todos os arquitetos dessa equipe, Reidy talvez fosse o mais preciso, aquele para quem o detalhe era parte essencial do todo, o mais disciplinado e conciso em sua linguagem e em sua formalização. Arquiteto de poucas palavras e com um sentido social muito definido em sua ideologia, projetou quase sempre edificações para uso público ou habitações coletivas numa época em que a arquitetura era vista como um elemento essencial ao desenvolvimento do país.

O MAM/RJ foi, sem dúvida, uma de suas obras principais, um dos melhores exemplos do neoplasticismo¹⁸ que caracterizou a arquitetura moderna brasileira que se desenvolveu no Rio de Janeiro. Havia uma estreita relação entre diversas obras e iniciativas que ocorreram na cidade, comprovada por meio da presença de um determinado grupo de pessoas em quase todas elas: MAM/RJ, ESDI, Parque do Flamengo, foram realizações onde os nomes de Affonso Reidy, Carmen Portinho, Niomar Moniz Sodré Bittencourt,¹⁹ Maurício Roberto, Flexa Ribeiro, Simeão Leal, e outros estiveram sempre presentes, seja na articulação, seja na concretização desses projetos.

o sistema de exposições

Affonso Reidy faleceu prematuramente, e o detalhamento de um sistema de exposições para o MAM/RJ permaneceu apenas esboçado. O bloco de exposições do museu só foi concluído em 1967, quando Reidy já havia falecido. O museu apresentava algumas características muito diferentes de um museu convencional. Procurando valorizar o que lhe pareceu essencial na implantação do projeto, Reidy enfatizou a ideia de uma edificação que não interferisse na magnífica paisagem prevista pela obra do Aterro do Flamengo. Sendo assim, o museu tinha uma das mais belas perspectivas que se poderia imaginar: um amplo projeto paisagístico projetado por Roberto Burle Marx²⁰ e, ao fundo, a enseada de Botafogo e da Urca, com uma visão fantástica do Pão de Açúcar, símbolo geográfico da própria cidade. Por isso, Reidy projetou um museu sem paredes internas, com enormes janelas de vidro que possibilitassem uma integração entre seu interior e a paisagem externa. Restou resolver o problema de como usar o espaço interno para a realização de exposições e eventos, numa época em que a própria conceituação da arte adquiria novos contornos e novas especificidades expressivas.

Na época em que se tratou desse problema, em 1967, Maurício Roberto era o diretor executivo do MAM/RJ. Maurício era um arquiteto de renome na arquitetura brasileira, integrando com seus dois irmãos mais velhos um dos mais atuantes escritórios da época, MMM Roberto, responsáveis por construções marcantes, como a Associação Brasileira de Imprensa e diversos edifícios residenciais na cidade. Tinha sido, pouco tempo antes, o primeiro diretor da ESDI, depois de ter exercido a coordenação do projeto de seu planejamento e implantação. Seu conhecimento de Bergmiller deu-se exatamente nesse processo de criação da Escola e, no exercício da direção do MAM/RJ, Maurício considerou adequado chamar Bergmiller para pensar e propor um sistema de exposições para o museu.

Não sendo um museu centrado em um acervo, havia a necessidade de se pensar num conjunto de elementos de suporte que fossem móveis e versáteis, com manutenção fácil, rápida e barata. Acima de tudo havia a demanda da agilidade e da rapidez na montagem e na desmontagem dos eventos e das exposições. Havia também a necessidade de se prestar atenção à própria arquitetura do prédio. Era necessário manter o conceito do arquiteto que não concebera um museu fechado, com paredes cegas. Praticamente não havia onde pendurar quadros, problema compensado pela visão de uma das mais belas paisagens do mundo.

O conceito foi bastante determinado por esses fatores. A solução foi, a exemplo do conceito adotado pelo arquiteto, pouco convencional: dever-se-ia basear em paredes móveis e em suportes também móveis. Essas paredes deveriam ainda poder atender a demandas muito variadas, de acordo com a própria arte que o museu propunha-se a expor. A obra de arte passava por um processo radical de transformação tanto no que dizia respeito a seu conteúdo como, principalmente, em sua forma de apresentação e comunicação com o público. Havia ainda outros problemas. O museu tinha um lugar definido para a guarda de acervo, de obras e materiais, mas levar painéis de maior porte para esse depósito seria sempre problemático. Além da mão de obra, rapidamente o material ficaria danificado. Todas essas condições conduziram Bergmiller a uma concepção baseada na ideia de sistematização.

O senso comum compreende a ideia de sistema como coisas que se relacionam, e esse entendimento não está muito longe do bom senso. Um sistema é um conjunto de elementos que se relacionam entre si, mas devem também estabelecer uma relação em seu conjunto. Essa relação, muitas vezes, não é percebida de imediato pelo observador comum, porém a sua ausência é facilmente notada por ele. A ausência de proporção, de ritmo, de harmonia, da mesma forma que, em uma composição

musical, pode ser percebida num trabalho de design por qualquer pessoa. Eventualmente, essa pessoa poderá não ter elementos críticos que possibilitem a formulação de suas ideias mas, intuitivamente, um bom observador perceberá a ausência dessa relação com o todo. Sistema é um conceito bastante complexo e, ainda que incorporado, típico da ideologia geral do *design moderno*.

A sistematização sempre foi um conceito bastante seguro para os designers dessa linha de trabalho, pois se baseou em dados quantitativos e controláveis. Sabemos, porém, que só isso não é suficiente para um bom resultado. A sistematização pode conduzir a resultados tecnicamente confiáveis e adequados, mas não garante um resultado formal satisfatório. Em projetos de natureza complexa é sempre um instrumento essencial. Mas, além das medidas e das relações geométricas e formais, devem-se considerar ainda as demandas de uso e, se possível, prever os problemas. A gabaritagem foi uma ideia básica para a formalização do sistema do MAM/RJ. Antes, na maioria dos museus, cada exposição era tratada como um problema isolado. Mas, poder-se-ia pensar que exposições têm em si características comuns que podem e devem ser também sistematizadas. Se todas as obras têm dimensões físicas, a sua ordenação e sua colocação no espaço poderia ser simplificada e, se os elementos de suporte tinham relações entre si, a gabaritagem prévia das obras poderia ser um fator que facilitaria muito o processo de montagem das exposições.

Depois de projetado o sistema, Bergmiller supervisionou sua fabricação, testou-o, implantou-o, assumindo depois a coordenação das exposições por mais de dez anos. Nesse período, centenas de eventos foram realizados. Diz Bergmiller — “Exposições podem ser classificadas pelo tamanho da área que ocupam, pelo tema e pelo conteúdo, podem ter um caráter convencional, quadros pendurados nas paredes, ou conceituais, que exigem montagens diferenciadas. O sistema permitiu tudo isso, pois além das exposições de arte foram montadas outras relacionadas ao artesanato, arte popular, fotografia, arquitetura e design. O aspecto principal de uma exposição reside sempre em seu valor criativo, na qualidade da informação e em sua forma de apresentação. Exposições com essas características

ficam na memória, fazem parte de uma história cultural. Mostras como Os Pintores de Maurício de Nassau, Paul Klee, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Maria Bonomi, Do Moderno ao Contemporâneo / coleção Gilberto Chateaubriand e as Bienais Internacionais do Rio de Janeiro: Desenho Industrial 68, 70 e 72, para citar algumas, foram eventos dessa natureza que exigiram um planejamento rigoroso, incluindo a participação dos curadores.”

Durante aproximadamente dez anos, esse sistema serviu adequadamente a todas as exposições e eventos realizados no museu. Depois do incêndio, ocorrido em 1978, o sistema foi repensado, levando-se em consideração, principalmente, os problemas de segurança. Mas, mesmo nessa revisão e nesse novo projeto prevaleceram os conceitos originais do sistema diagramático. A intensa atividade do MAM/RJ até o incêndio foi possível, em grande parte, graças ao investimento inicial num sistema de exposições versátil, que sempre se comportou de forma neutra, preservando a arquitetura do espaço e privilegiando a própria obra exposta. A equipe de montagem foi bem treinada e selecionada e assumiu cada vez melhor o seu papel.

O departamento de exposições foi orientado por esse conceito de design enquanto esteve sob a chefia de Bergmiller, que afirma: “Diretores e curadores de museus internacionais ficavam positivamente surpreendidos com a eficiência do MAM/RJ. Afinal, não havia grandes diferenças no planejamento e na produção industrial com a forma de programar e realizar os eventos culturais do MAM/RJ. Em ambos havia a preocupação básica de apresentar produtos de qualidade e de cumprir rigorosamente os prazos. Se uma empresa tem de entregar seus produtos em datas previstas, um museu deveria inaugurar os eventos em dias e horas marcadas. Esse processo deve acontecer sem transtornos, sem improvisações, sem as viradas de última hora, com tudo sempre sob controle.”

Plantas das áreas de exposição com indicação de pé direito e metragem

1.1 Pavimento térreo com 630m²

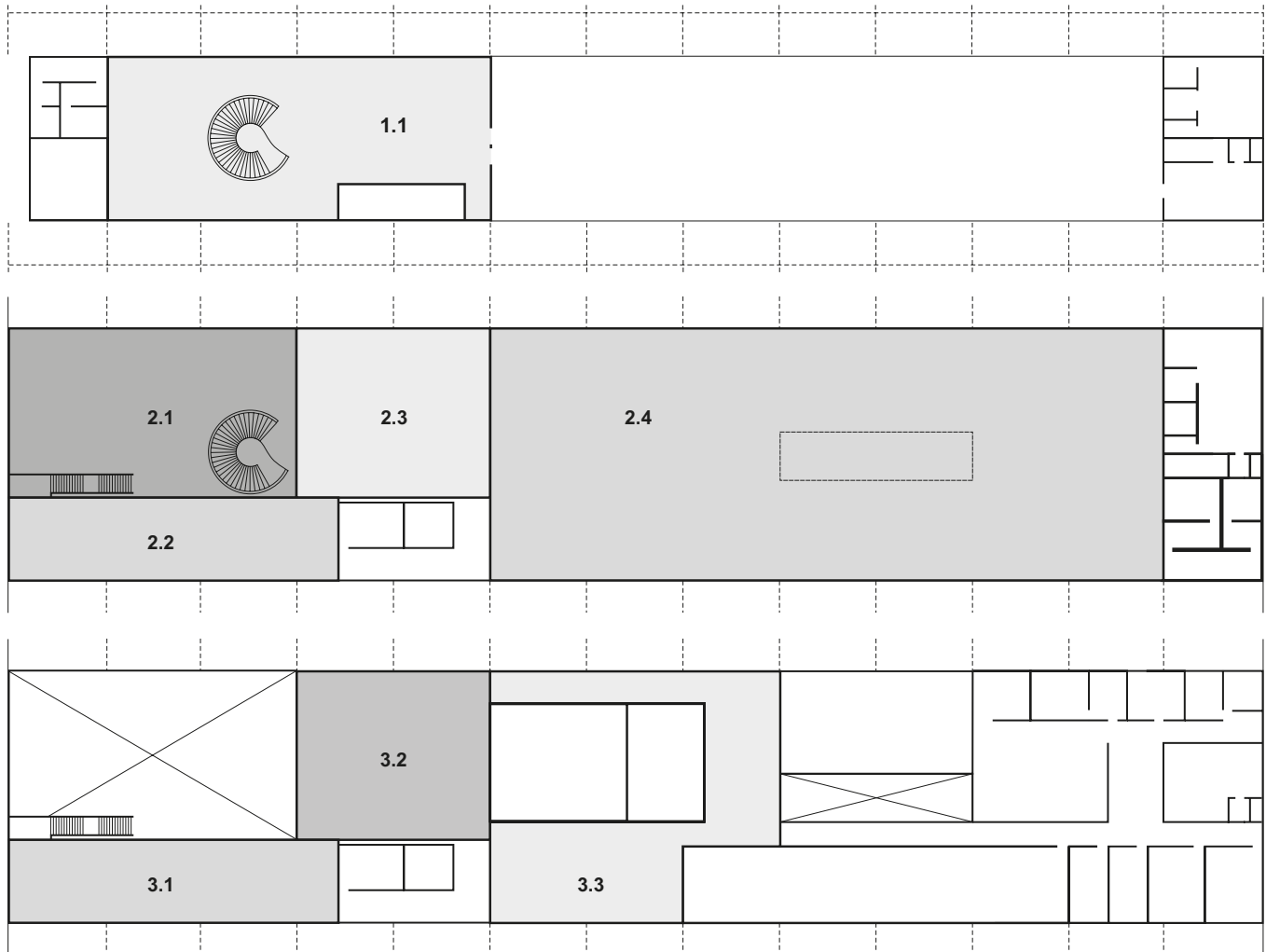
2.1 Área de 510m², com pé direito triplo.

2.2 Área de 272m², com pé direito de 3,60m e teto luminoso.

2.3 Área de 340m², praticamente sem luz natural.

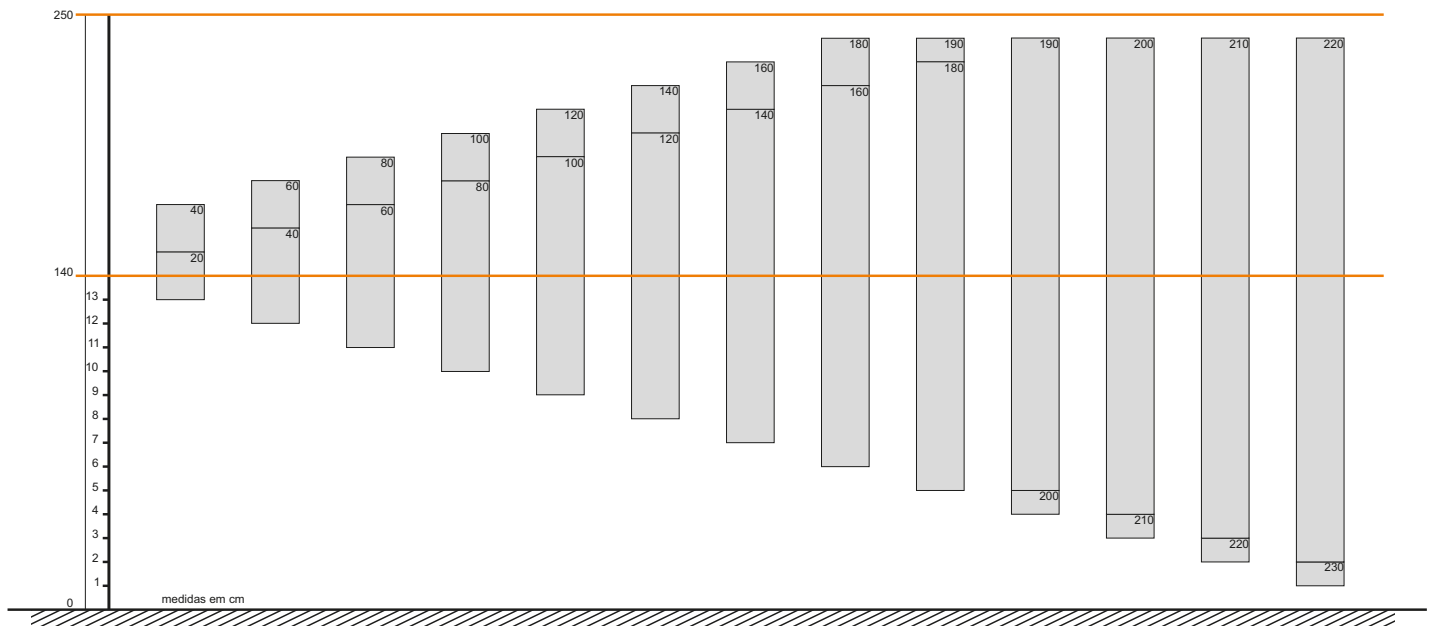
2.4 Área de 1840m². Espaço principal, tanto por suas dimensões como por sua funcionalidade e flexibilidade na organização de espaços.

3.1 Área de 272m². Galeria superior, espaço semelhante a 2.2, com pé direito de 3,60m.



Sistema de exposições
MAM/RJ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro. 1967.

A diretoria do MAM solicitou o projeto do sistema de exposições para o bloco principal do prédio que havia sido recentemente construído. Um primeiro evento já estava marcado, uma retrospectiva de Lasar Segall, e não havia nenhum projeto e nem equipamento adequado para sua montagem. A maior preocupação da diretoria do museu era a ausência de paredes para expor obras em suas áreas, pois o projeto do prédio era bastante ousado e inovador necessitando um sistema de exposições que o complementasse funcionalmente.

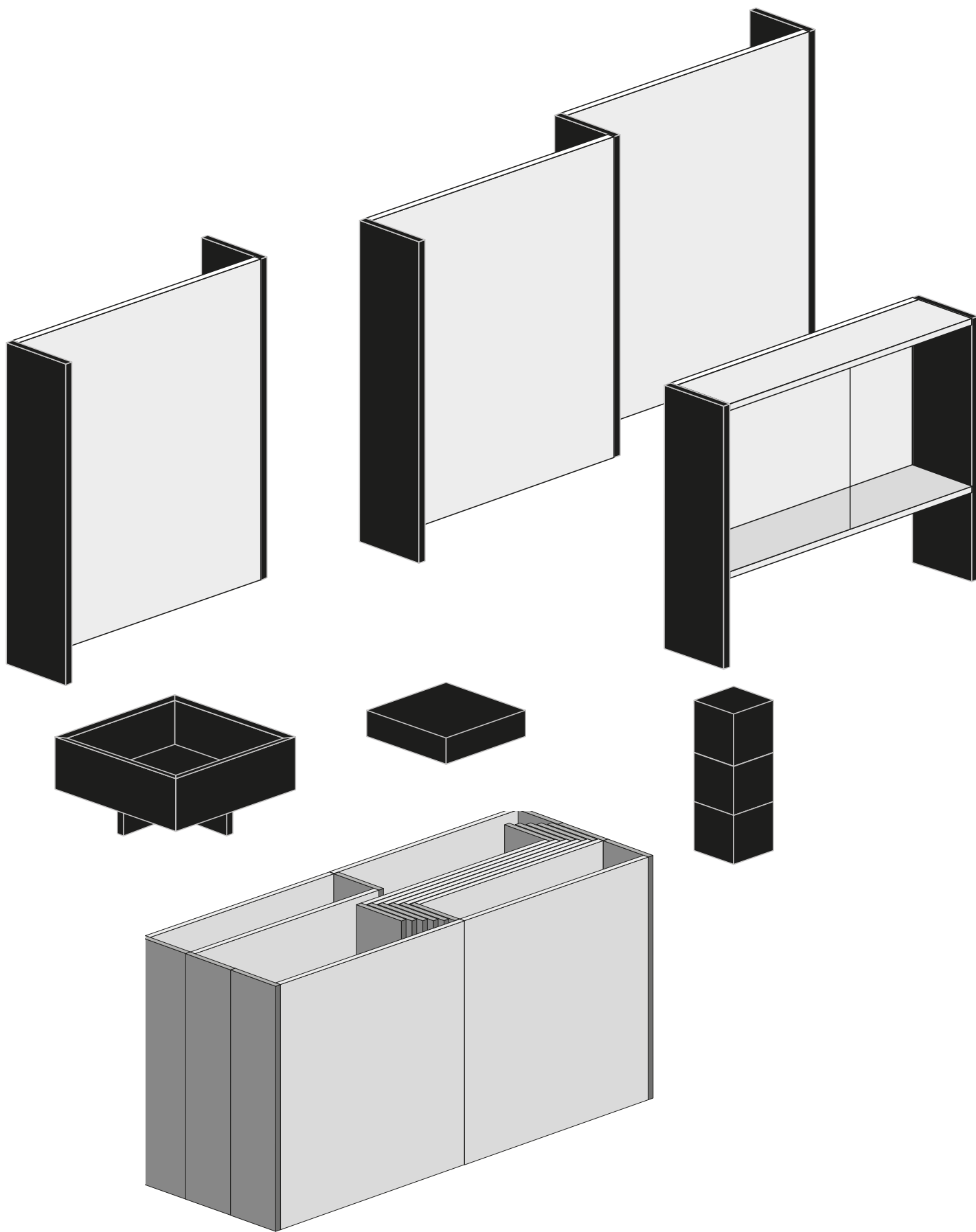


Gabaritagem

De acordo com as dimensões, as obras eram gabaritadas em função da altura do painel. No gráfico estão indicadas as medidas consideradas ideais na relação obra/painel. Eventuais variações deveriam ser solucionadas pelo bom senso e experiência do planejador da exposição. O esquema não era totalmente rígido, engessado.

Foram analisados todos os espaços do museu, assim como os diversos tipos de evento que ali poderiam ocorrer e foram consideradas normas museológicas internacionais, na época usadas em outros sistemas.

Além da implantação do sistema, deveria ser treinada uma equipe de funcionários da casa, apta a planejar e montar as exposições, usar corretamente os componentes desse sistema, identificar as obras de arte e manipulá-las com segurança e profissionalismo. Um manual para planejamento de exposições foi desenvolvido para servir de referência permanente, uma espécie de norma interna, para resolver o máximo possível das situações diversificadas que ocorrem em montagens de exposições.

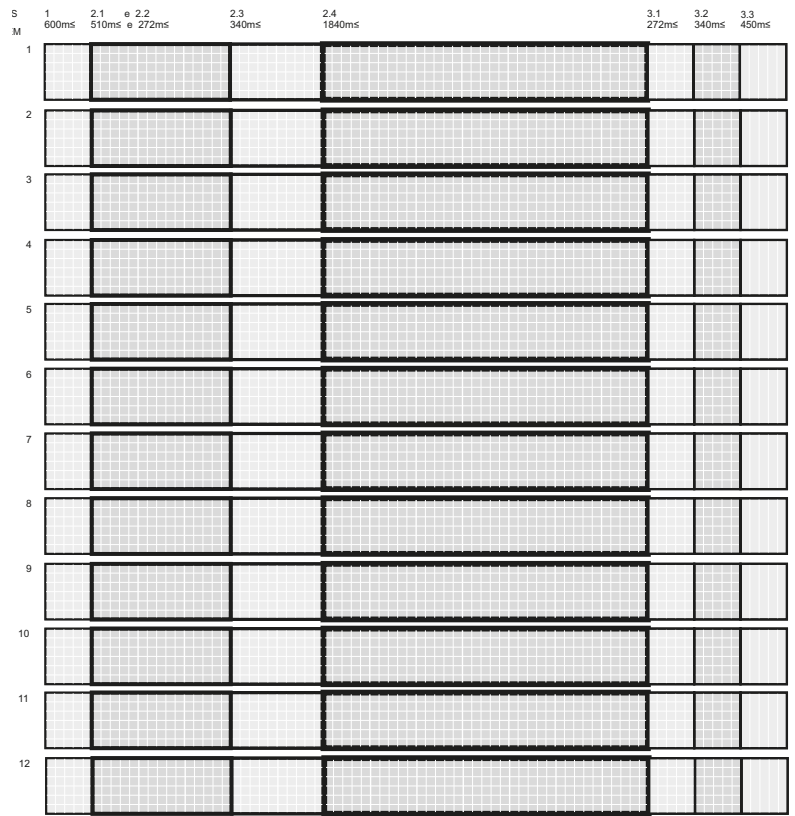


Sistema de exposições (Segunda versão)
MAM/RJ Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, 1978.

Após o incêndio que destruiu o acervo e as exposições montadas e grande parte do edifício principal, o MAM, em fase de reconstrução, solicitou ao IDI o projeto de um novo sistema de exposições. A exemplo do que ocorrera na inauguração do museu, sua reabertura já estava marcada para a realização do Salão Nacional, um evento anual realizado por órgãos do governo federal. No novo sistema as questões de segurança deveriam ser absolutamente prioritárias.

Com fundamentos adquiridos ao longo da montagem de centenas de exposições desde o projeto do primeiro sistema o IDI desenvolveu, supervisionou a produção e implantou o novo sistema na montagem do Salão Nacional. O novo sistema tinha estruturas de aço e superfícies de chapas de cimento de 6mm de espessura. As idéias de modulação, mobilidade e sistematização que caracterizaram a primeira versão foram mantidas e adequadas aos novos materiais utilizados.

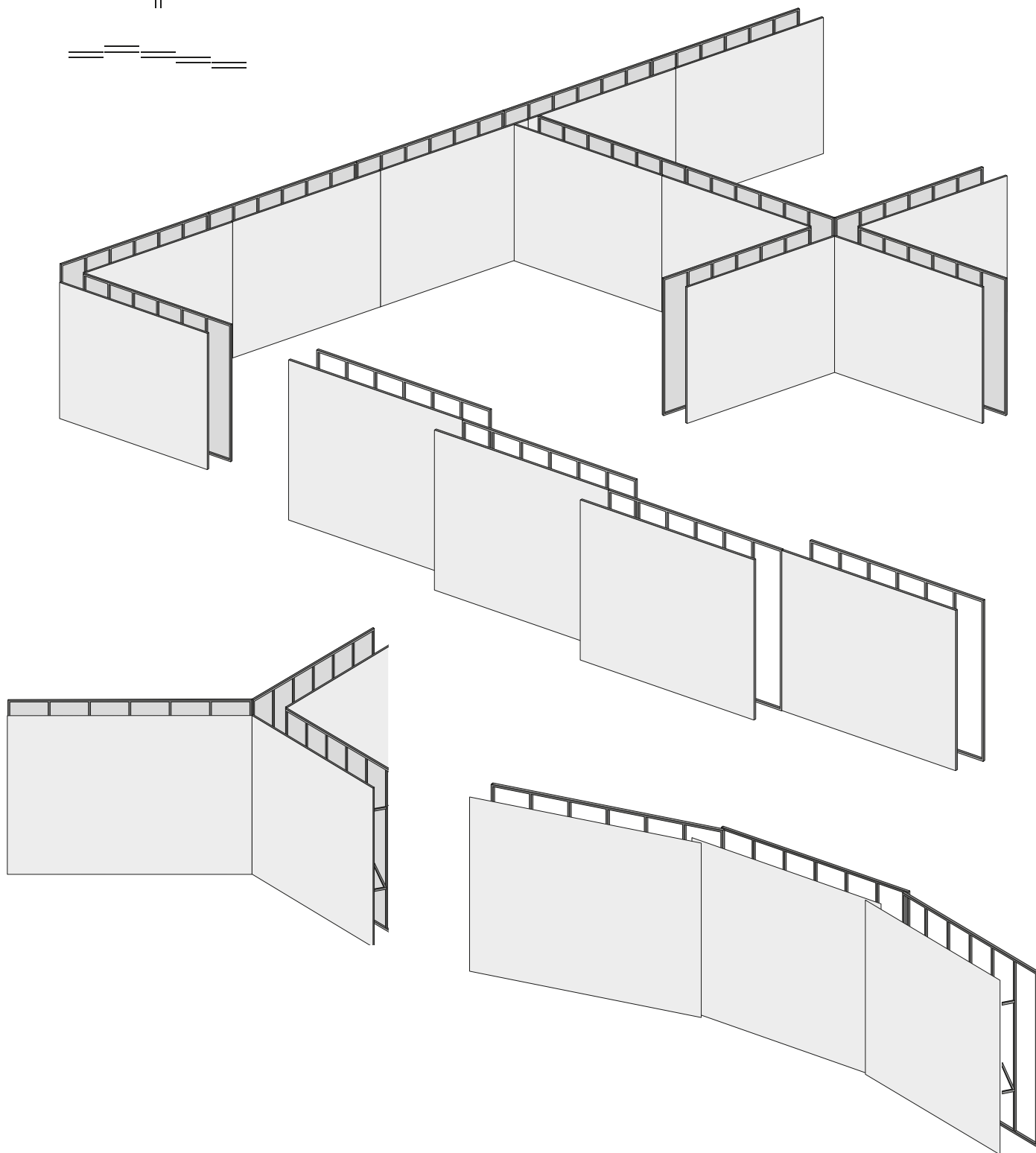
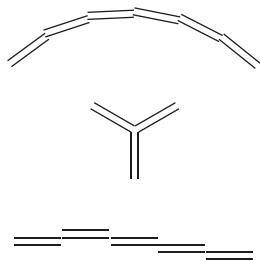
Fatores de segurança são fundamentais em edificações como museus e outras de uso público. Mas a segurança não pode ser limitada aos materiais utilizados, às construções e às instalações. A segurança está principalmente no uso correto dos espaços e equipamentos. A falta de controle pode conduzir a problemas e isso foi o que ocorreu no incêndio do MAM/RJ.



Cronograma

O cronograma é um elemento visual que permite determinar a relação de tempo (duração do evento, prazos disponíveis para a montagem e desmontagem, previsão de prazo para transporte, etc.) e de espaço. No sentido horizontal do cronograma representam-se as áreas disponíveis para exposições. No sentido vertical definem-se as datas previstas para cada evento.

Através da marcação sobre o gráfico das áreas relacionadas com os prazos, pode-se visualizar toda a programação prevista para um prazo determinado e o número e tipo de componentes que deverão ser deslocados para cada área.



Desenho Industrial 68
Industrial Design
Bienal Internacional do
Rio de Janeiro
International Biennial
Exhibition of Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna
nov. - dez. 68

Cartaz em *silk screen*, fundo na cor prata
Design Goebel Weyne, impressão Luccio Covarrubias

Os trabalhos de Bergmiller para o MAM/RJ não se limitaram ao sistema de exposições. Em 1968, foi programada a Desenho Industrial 68, Bienal Internacional do Rio de Janeiro, exposição de grande porte que ocupava praticamente toda a área pública do museu e que, pode-se dizer, foi o primeiro grande teste de uso do sistema projetado. Depois desse evento foi sugerida ao museu a estruturação do IDI, Instituto de Desenho Industrial, que deveria inclusive resgatar uma das principais áreas de interesse da proposta original do museu, frustrada até então pela impossibilidade de abrigar um curso de design que tinha sido deslocado para a ESDI e para a tutela do Estado. O IDI foi inicialmente constituído com a participação de Bergmiller e Goebel Weyne, responsáveis pela Bienal de 68. Não incluía em suas diretrizes um ensino formal e definia seus interesses em quatro áreas principais: desenvolvimento de projeto em desenho industrial e comunicação visual; exposições no MAM/RJ com viés na itinerância; disseminação da informação por meio de publicações, documentação e arquivo, cursos, seminários e conferências; consultoria em desenho industrial e comunicação visual. Definia seu público de interesse em três áreas: órgãos públicos, empresas privadas e público em geral.

Inserido em uma instituição privada, o IDI terminou agindo mais como uma instituição pública e nunca desenvolveu trabalhos ou projetos que pudessem ser feitos por escritórios profissionais. Seus projetos mais relevantes eram destinados ao próprio MAM/RJ ou a órgãos públicos. O IDI foi responsável pela montagem de diversas exposições na área do design, entre elas as três Bienais Internacionais de Desenho Industrial. As Bienais foram definidas a partir de uma representação internacional, especialmente convidada, e uma representação de profissionais brasileiros, também convidados e selecionados, por uma comissão de representantes das entidades que davam suporte técnico e material aos eventos. Havia ainda uma representação didática na qual se apresentavam as duas escolas de design então existentes no país, a ESDI, presente nas três mostras, e a FAU/USP, presente na mostra de 1970. Na Bienal de 1968 foram convidados países de língua inglesa — Canadá, Estados Unidos e Inglaterra — que demonstravam especial interesse no desenvolvimento de seu design, desde a década de 1950. Em 1970 a representação internacional foi composta pelos quatro países escandinavos, Suécia, Dinamarca, Noruega e Finlândia — e, em 1972, por dois países de língua alemã, Alemanha e Suíça.

Desenho Industrial 68
Bienal Internacional do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro, 1968

planejamento: bergmiller/weyne

Desenho Industrial 68
Industrial Design
Bienal Internacional do
Rio de Janeiro
International Biennial
Exhibition of Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna
nov. - dez. 68





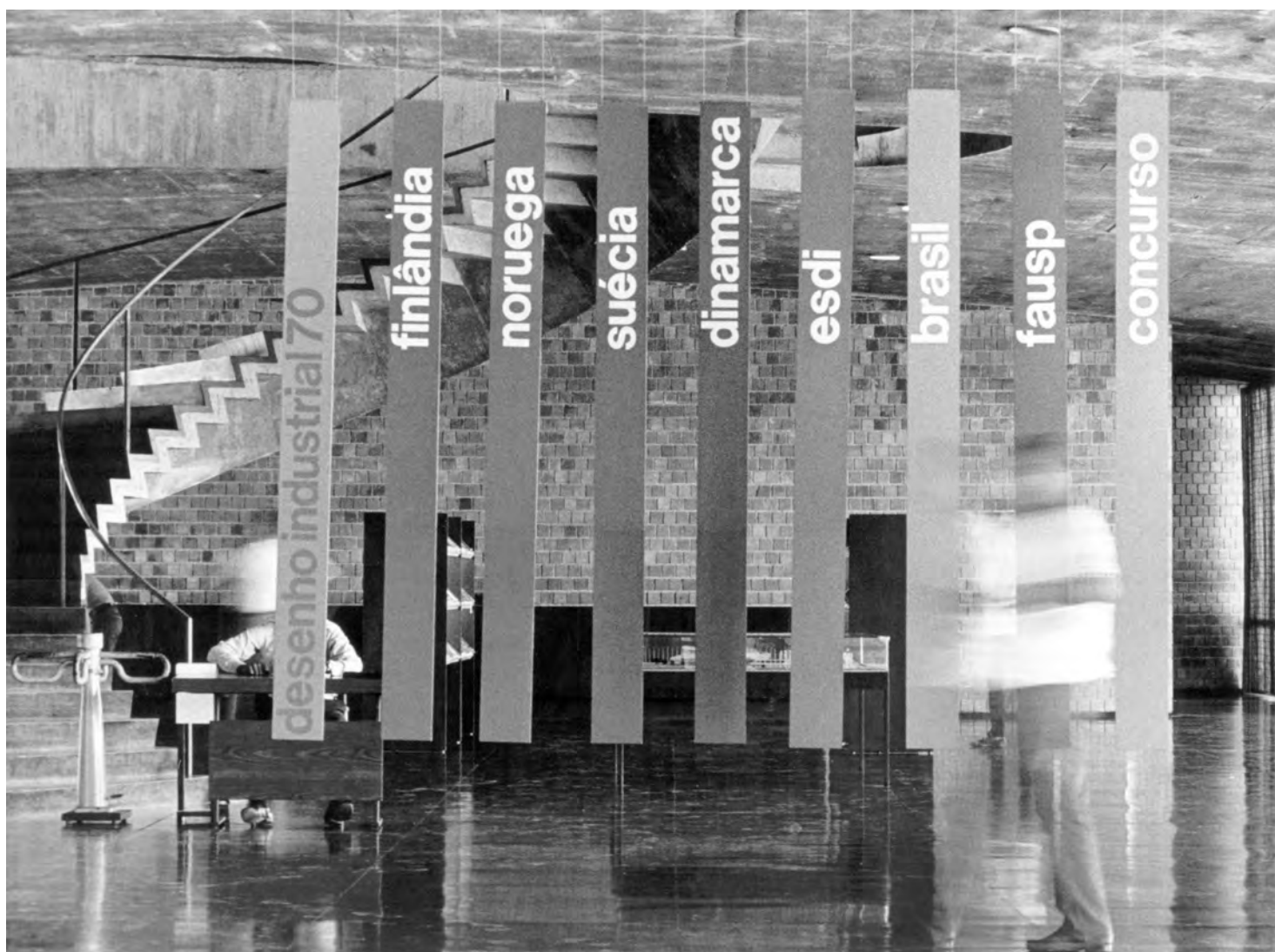
Essa foi uma grande exposição de design realizada no Rio de Janeiro praticamente no início da implantação da profissão no país. Resultou de um convênio firmado entre o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Escola Superior de Desenho Industrial, a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a Fundação Bienal de São Paulo, a Confederação Nacional da Indústria e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O MAM ficou encarregado de planejar e executar o evento que teve representação internacional definida através da participação de três países de língua inglesa: Estados Unidos, Inglaterra e Canadá. Houve uma representação de designers brasileiros especialmente selecionados. O museu contratou para o desenvolvimento da exposição Karl Heinz Bergmiller e Goebel Weyne, além de estagiários da ESDI. O sistema de exposições, recém-projetado, foi o suporte físico básico para a montagem.

Um evento com essas dimensões, deveria atingir um público genérico e adotar um caráter didático e informativo. Por isso foi adotada uma linguagem que gerasse um padrão visual, possibilitando a compreensão geral não apenas dos produtos que estavam expostos, como também dos conceitos básicos que orientavam a produção selecionada. A indicação dos participantes nacionais foi coordenada pela ABDI. A ESDI e a FAU/USP, eram em 1968 os únicos cursos de design no Brasil e foram convidadas para participar de uma forma livre. Esse evento foi provavelmente o maior e mais significativo até então realizado no Brasil, tratando especificamente do design. Alcançou seus objetivos e serviu como referência para outros que foram realizados depois, para uma profissão que estava ainda em implantação no país e, internamente, serviu como experiência para o grupo que posteriormente estruturou o IDI/MAM, Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Desenho Industrial 70
Bienal Internacional do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro, 1970

Folder e cartazes da Desenho Industrial 70
 Paineis de identificação no andar térreo do MAM
 Design e foto Goebel Weyne



desenho industrial 70
biênal internacional do rio de janeiro
nov.-dez. 1970
industrial design 70
international biennial exhibition
rio de janeiro
museum of modern art

desenho industrial 70
biênal internacional do rio de janeiro
nov.-dez. 1970
industrial design 70
international biennial exhibition of
rio de janeiro
museum of modern art

desenho industrial 70
biênal internacional do rio de janeiro
nov.-dez. 1970
industrial design 70
international biennial exhibition of
rio de janeiro
museum of modern art



O planejamento da segunda Bienal de Desenho Industrial foi iniciado em 1969 com o convite encaminhado pelo Ministério das Relações Exteriores aos países escandinavos: Noruega, Suécia, Dinamarca e Finlândia. Esses países sempre apresentaram níveis de excelência em sua produção material, artesanal e industrial. Exportaram com sucesso suas produções e influíram no design de todo o mundo nas décadas de 1950–60. Outra característica interessante era que sempre se apresentavam conjuntamente em eventos dessa natureza.

Os primeiros contatos foram mantidos com o professor H.O. Gummerus, da Sociedade Finlandesa para o Artesanato e Design. O planejamento da mostra foi desenvolvido pelos arquitetos suecos Jan Dranger e Johan Huldt. As representações diplomáticas do Brasil nesses países deram amplo apoio ao projeto e o Lloyd Brasileiro, companhia estatal de navegação, transportou todos os containers com o material da exposição para o Brasil.

No segmento internacional da DI 70, os produtos escandinavos foram exibidos em um sistema de exposição tubular, cujo conector despertava nos visitantes a mesma curiosidade e interesse que os produtos expostos.

Como na versão anterior, foram convidadas as duas escolas de design do país — a ESDI e a FAU/USP — e a representação do setor profissional brasileiro foi indicada pela ABDI. A parte internacional da mostra e o pavilhão da ESDI foram montados posteriormente no MASP, Museu de Arte de São Paulo e no Ministério da Justiça em Brasília. Para cada montagem sempre esteve presente um representante dos países escandinavos. A repercussão da exposição foi sempre excelente.

Um ano depois o arquiteto Jan Dranger voltou ao Brasil à procura de empresários nacionais interessados em projetos de mobiliário que ele projetava para uma firma sueca. Encontrou-os e dessa forma surgiu a Tok & Stock.

Mobiliário escolar na representação nacional da DI 70.
O móvel recebeu o prêmio Abreu Sodré concedido ao primeiro colocado, no Concurso Nacional de Mobiliário Escolar 1967, promovido pela Secretaria Estadual de Educação do Governo do Estado de São Paulo. Design: Karl Heinz Bergmiller.



Segmento didático da DI 70
O projeto da ESDI foi desenvolvi-
do e fabricado na própria Escola.
Fotos BETO FELÍCIO



Para essa versão da Bienal foram convidados países de língua alemã: Áustria, Alemanha e Suíça. A Áustria não participou. A Alemanha encarregou o Rat für Formgebung de selecionar os produtos. Todos haviam recebido uma premiação denominada “Gute Form”, uma referência importante no panorama industrial alemão, pois havia sido um grande incentivo para as indústrias desse país recuperarem a sua fama de qualidade comprometida depois da segunda guerra mundial. A Suíça através da Pró-Helvetia, instituição de promoção de arte e cultura montou uma exposição com ênfase em objetos, aparelhos e instrumentos de precisão, típicos da cultura industrial do país. A parte nacional não se limitou mais a uma seleção dos dez designers mais importante do país, selecionados pela ABDI. Foram apresentados projetos de mais de 40 profissionais, incluindo-se jovens designers já formados pelas escolas

especializadas. A ESDI manteve-se presente com projetos didáticos e informativos sobre a sua atividade.

Os três eventos realizados foram importantes num estágio inicial da profissão no Brasil. Demonstraram os primeiros resultados concretos, permitiram uma avaliação preliminar sobre as propostas de ensino e sua adequação à realidade profissional, bem como uma primeira aproximação com os interesses e a receptividade de uma indústria mais ampla. O público genérico também pode ser mais bem informado sobre as especificidades de uma profissão até então excessivamente elitizada e glamorizada. Importantes também foram os contatos mantidos com profissionais e instituições do exterior. Infelizmente, por falta de recursos, encerrou-se em 1972 o ciclo das Bienais de Desenho Industrial, como acabaram ficando conhecidos os eventos.



Desenho Industrial 72
Biel International do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro, 1972

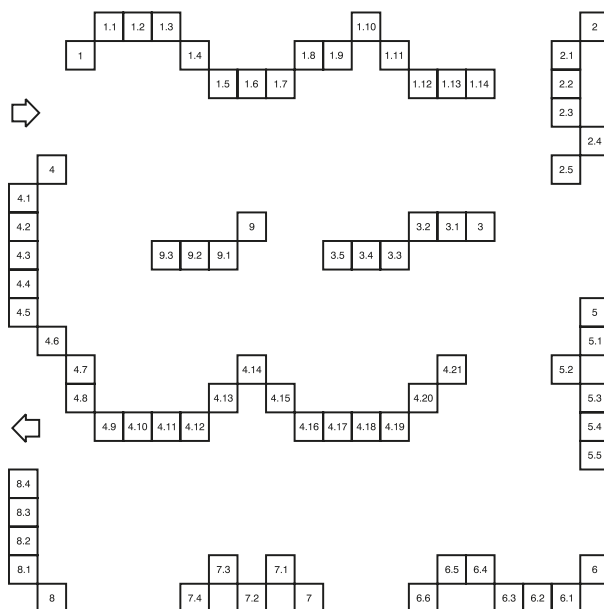


Certificado de participação na DI 72
Design Goebel Weyne

Vistas do salão de exposição na DI 72
Fotos BETO FELÍCIO

Além das Bienais e das exposições de arte do museu, o IDI/MAM organizou exposições de informação ao público, como a Imagem Empresarial e o Talher Contemporâneo. Talheres são objetos simples de nosso cotidiano, e a indústria brasileira na época não dava nenhuma atenção à possibilidade de atualizar sua produção e atender a uma demanda de usuários mais exigentes e sofisticados. Durante muitos anos as importações no Brasil foram dificultadas em diversos setores, e assim instalou-se um conservadorismo que impedia a inovação e impunha modelos arbitrados por uma indústria comodista. Bergmiller lembra que um empresário do setor de talheres disse textualmente ao ser consultado sobre a exposição: “Sabemos muito bem o que se faz lá fora, mas acontece que o gosto aqui é completamente diferente.” Assim como em outros setores da produção, na época, essa conclusão não se baseava em nenhuma pesquisa real de mercado; era superficial e apenas servia para justificar a manutenção de produtos de gosto duvidoso.

Foi realizado um extenso levantamento de publicações internacionais sobre o que havia de melhor e mais inovador na área de talheres. Verificou-se que em oito países europeus havia uma preocupação relevante no design e na fabricação desses produtos e, com a ajuda das respectivas representações diplomáticas, eles foram trazidos para o Brasil. Duas empresas brasileiras participaram, e entre seus produtos estava o talher de *camping* do designer brasileiro José Carlos Bornancini,²¹ selecionado pelo MoMA. Apresentada em várias cidades, a exposição foi um sucesso e a imprensa revelou-se sensível e favorável a seu conceito. *O Jornal da Tarde*, de São Paulo, fez na época uma reportagem com um título provocativo: “Jogue fora o talher de sua avó”. Essa era uma frase típica de Bergmiller. A reação do público foi a melhor possível, afinal, como disse Bergmiller, na época, “quem não queria ter em casa esses objetos?”; e acrescentava ainda outra pergunta — “Será que os fabricantes aprenderam a lição?”



Planta baixa . RJ, 1969

Objetos simples, de uso cotidiano, devem ser analisados e criticados por seu design e não simplesmente aceitos como uma espécie de fatalidade. Colheres, garfos e facas são instrumentos manipulados muitas vezes ao dia sem que se pense muito em sua funcionalidade, em sua ergonomia ou em sua estética. O prazer de comer depende também da apresentação dos alimentos, dos copos, talheres e demais objetos de mesa. Não se pode simplesmente engolir e digerir o mau gosto.

Os talheres encontrados no mercado brasileiro não tinham muita preocupação com esses requisitos e, com essa exposição o IDI queria motivar a indústria nacional a desenvolver e fabricar talheres de melhor qualidade. Foram selecionados talheres considerados exemplares fabricados no exterior e, as representações diplomáticas, viabilizaram a chegada de todos os modelos solicitados. Cada talher foi apresentado em uma vitrine individual. A mostra foi montada ainda em São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte e, em todos os lugares sua repercussão foi excelente.

O talher contemporâneo
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro, 1969



Talher nº 111,
Caravel, em prata maciça.
Designer: Henning Koppel, 1957.
Fabricante: Georg Jensen, Copenhagen.

Presente no acervo dos museus:
Metropolitan Museum of Art, New York,
USA; Landesgewerbeamt, Stuttgart,
Alemanha: Die Neue Sammlung,
Staatliches Museum für Angewandte
Kunst, München, Alemanha.

Talher nº 325,
Blue Shark, em aço inoxidável.
Designer: Sven Siune, 1965.
Premiado no concurso de ta-
lher escandinavo em 1965.



Imagem empresarial
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro, 1969.



Esta exposição procurava mostrar de forma didática a complexidade do trabalho do programador visual: um profissional cuja responsabilidade pode ir muito além da criação de uma marca. Pela importância que atribuem à identidade visual foram escolhidas as empresas aéreas internacionais que operavam no Brasil. Nessas empresas os aviões eram praticamente os mesmos, assim como as tarifas, as rotas, os horários e o conforto. Tudo enfim era igual em seus serviços que se diferenciavam nos elementos visuais que constituíam suas identidades: a pintura das aeronaves, os uniformes da tripulação, os componentes de serviço de bordo como cardápios, bandejas, pratos, copos, talheres e xícaras, cartazes e campanhas publicitárias, manuais de uso da identidade corporativa, etc.

Todos esses elementos foram expostos na mesma ordem em áreas idênticas, possibilitando uma análise comparativa. Na introdução da mostra foram definidos os principais elementos que caracterizam a identidade visual de uma empresa e um pequeno aeroporto com modelos de aviões das diversas companhias aéreas e, na inauguração, aeromoças uniformizadas dessas companhias estiveram presentes.

No final da década 1960 a atividade do programador visual no Brasil estava ganhando espaço e importância através de grandes projetos para instituições públicas e corporações privadas. A exposição foi montada em um momento apropriado para a discussão e definição dos conceitos. Curiosamente essa exposição foi montada sem praticamente nenhum custo.



Cartazete/folheto da exposição
Design Goebel Weyne

A exposição Imagem empresarial teve outras características. As décadas de 1960–70 foram períodos em que várias empresas privadas e estatais criaram ou reformularam suas marcas e logotipos. Muitas estavam cientes de que precisavam ir além das aplicações desses elementos visuais em suas fachadas e em seus cartões de visita, que precisavam implantar e identificar de forma coordenada todos os elementos que pertenciam à sua organização, incluindo-se os produtos promocionais, papéis administrativos, uniformes, veículos, etc. A exposição foi montada com o objetivo de esclarecer empresários e também profissionais de design e o público em geral sobre o que eram os elementos que identificavam, caracterizavam e individualizavam uma empresa ou organização e quais os critérios e formas que poderiam ser observadas para implantar uma identidade visual significativa. Várias empresas internacionais já apresentavam trabalhos dessa natureza, que se baseavam num conceito de planejamento integral.

A exposição do IDI foi exemplificada pelas empresas aéreas internacionais que, na época, cuidaram e investiram muito em sua identidade visual, pois afinal, eram todas empresas do mesmo ramo, operando os mesmos equipamentos, quase sempre cobrando as mesmas tarifas, sempre com padrões de conforto e serviço muito semelhantes. Procuravam diferenciar-se, entre outros fatores, através de sua identidade visual. Entendiam muito bem a necessidade de que um turista, em Tóquio ou no Rio de Janeiro, poder identificar rapidamente a sua loja, seu balcão de atendimento, sua passagem, os rótulos de sua bagagem e tudo mais que dependesse de sua imagem. A exposição exerceu um papel importante para definir melhor um espaço de trabalho então emergente no cenário do design brasileiro.

As bienais internacionais de desenho industrial e exposições didáticas foram as atividades principais do IDI em seu período inicial que pode ser definido no tempo de 1968 até 1973. Fui trabalhar no IDI em 1972 e, algum tempo depois, Silvia Steinberg, colega de turma com quem me casei em 1973, também se reuniu à equipe. Nessa ocasião, ocorreu o lançamento do Programa 06.01.03, da Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e do Comércio STI/MIC, que visava essencialmente ao incremento das exportações brasileiras. Coube ao IDI o desenvolvimento de um extenso trabalho na área de embalagens para exportação.

O *Manual para planejamento de embalagens* foi o principal resultado do convênio estabelecido pelo IDI com a STI, que foi complementado com uma exposição itinerante e um curso dirigido a profissionais das áreas de produção e projeto de embalagens. O objetivo básico do manual foi reunir e sistematizar a informação, identificando as três principais atividades envolvidas no planejamento de embalagens: a engenharia, o *marketing* e o design. Embora voltado essencialmente para o problema das embalagens de consumo e para a identidade de um produto brasileiro, a publicação abordou aspectos de importância para a racionalização e economia do fluxo de uma embalagem: a normalização das unidades de carga.

Outro detalhe observado foi o desenho de um alfabeto compatível com a identificação das embalagens de transporte e *containers*, assim como uma diagramação que permitisse a reprodução fácil e uniforme dos símbolos sobre o manuseio das cargas, já normalizados por convenções internacionais. O manual não se baseou em abordagens parciais ou exclusivas do design, ele visou sobretudo à possibilidade da formulação de um método de trabalho. Abordou conceitos gerais dos processos de embalagem, transporte e distribuição, normalização, materiais, processos gráficos, comunicação da embalagem, *marketing* e planejamento. Todos esses aspectos foram demonstrados na prática através de projetos didáticos, resultantes da aplicação do método proposto em problemas concretos. Houve ainda a preocupação em definir um glossário específico sobre o assunto.

A exposição Embalagem, design e consumo foi planejada como meio de implantação e divulgação do *Manual para planejamento de embalagens*. Paralelamente à apresentação do manual, a mostra abordava ainda problemas novos na época para a indústria de embalagens. Seu conteúdo caracterizava todo um processo tecnológico sofisticado e preciso, ao mesmo tempo em que advertia sobre os riscos de um emprego irracional e predatório dessa mesma tecnologia. Décio Pignatari, então professor da ESDI, foi chamado a colaborar na exposição criando frases e *slogans* para os painéis, entre eles um que se tornou particularmente marcante na época: “Projetar produtos e prever desprodutos”. Não se pode dizer que essas preocupações tenham sido pioneiras nas questões relativas ao design e ao meio ambiente, mas, com certeza, foi a primeira vez que os problemas ambientais gerados pela industrialização foram, no Brasil, discutidos como uma questão a ser resolvida dentro da própria indústria, e não através de soluções românticas ou passadistas. A exposição foi montada no Rio de Janeiro, em Recife, Salvador, São Paulo e Porto Alegre. Sendo uma exposição didática e itinerante, um cuidado especial foi observado em sua própria embalagem de transporte, projetada em parâmetros modulares. As caixas de transporte podiam assim ser empilhadas e utilizadas como um *outdoor* da exposição.

Os cursos de planejamento de embalagem foram desenvolvidos para um público bastante específico. Reuniam profissionais atuantes no setor, selecionados por meio de entrevistas, e também estudantes de design, futuros profissionais. Tinham uma duração de quatro semanas e representaram uma experiência de trabalho interdisciplinar entre as três áreas diretamente envolvidas no desenvolvimento de embalagens: engenharia, *marketing* e design. Caracterizaram-se por uma abordagem ampla que incluía conceitos gerais, normalização, materiais e processos de fabricação, *marketing*, além dos aspectos paralelos e relevantes como a escassez de matérias-primas, poluição, reciclagem e consumismo. Para atender a um maior realismo no desenvolvimento dos projetos foi solicitada a participação de três indústrias em cada região. Colaborando como modelos didáticos, essas indústrias se posicionaram diante

do problema da embalagem de seus produtos, relativos à produção, distribuição e consumo. As indústrias que participaram dos projetos didáticos tiveram a viabilidade de suas embalagens discutida sob vários aspectos. Os resultados desse trabalho não deveriam ultrapassar o nível de uma primeira abordagem do problema, o que não impediu que algumas soluções fossem desenvolvidas mais concretamente.

O *Manual para planejamento de embalagens* foi um projeto de pesquisa de importância. Além de seu valor informativo específico, serviu para definir os critérios fundamentais para uma pesquisa sistemática em design. Reuniu um número significativo de profissionais em design, em sua maioria formados pela ESDI, além de diversos especialistas de outras áreas. Numa época em que se começava a valorizar a interdisciplinaridade como elemento básico para pesquisas, o projeto foi um verdadeiro banco de provas para todos os que dele participaram. Serviu ainda para dar visibilidade ao trabalho proposto pelo IDI, que pôde assim, com base nesse projeto, estabelecer-se como um instituto de pesquisa com uma orientação estritamente racionalista. Baseava a sua atuação na análise, na medição e na classificação de todos os elementos que interferiam num projeto e que pudessem ser interpretados como seus parâmetros.

Pode-se dizer que o IDI foi a retomada e a continuidade do pensamento elaborado nos primeiros anos da ESDI, influenciado pela HfG-Ulm. Sua atitude foi radical e sem concessões, o que não tornou fácil a sua sobrevivência. Exemplo disso foi o que ocorreu logo após a publicação e a divulgação do *Manual para planejamento de embalagens*, um grande sucesso, pois a edição esgotou-se em menos de dois anos. Nessa ocasião, um número razoável de empresas dirigiu-se ao IDI solicitando trabalhos profissionais de projeto e desenvolvimento de embalagens. A atitude dos coordenadores do IDI, entre os quais eu me incluía então, juntamente com Bergmiller, Goebel Weyne e Sílvia Steinberg, foi taxativa: não fariamos projetos direcionados diretamente para o mercado. Não foi uma atitude de consenso imediato, sendo bastante discutida e analisada.

Finalmente, resolveu-se dessa maneira, o que conduzia o IDI a uma condição de buscar os recursos para



Bergmiller e Goebel Weyne no IDI/MAM, 1973

seus próprios projetos apenas em organismos públicos ou de interesse corporativo.

Com o passar dos anos e diante dos sucessivos agravamentos da situação econômica do país, esses recursos tornaram-se escassos. Hoje se pode pensar que poderíamos ter sido mais flexíveis, menos exclusivistas em nossa decisão, o que, por si só, não significaria que tivéssemos melhores condições de trabalho e de pesquisa. A situação de outros órgãos semelhantes ao IDI é hoje apenas de sobrevivência precária. Mas, talvez não tivéssemos percebido a real intenção da Secretaria de Tecnologia Industrial: formar e desenvolver grupos de projeto e pesquisa que fossem depois capazes de tratar de sua autossustentação. Tínhamos um ponto de vista diferente e talvez radical, apesar de nossas diferenças conceituais. A falta de recursos não foi o único fator que conduziu à dissolução do IDI alguns anos depois, mas foi um fator importante nesse acontecimento.

No aspecto ideológico, o IDI representou a possibilidade prática para o desenvolvimento do formalismo técnico, originário da ESDI, e uma tentativa radical de conduzir esse tipo de pensamento para um neoparametrismo. Acrescentou-se nesse processo a introdução de um discurso político, nitidamente influenciado por Tomás Maldonado, elaborado particularmente por mim em sua expressão, porém sempre discutido e revisto pelos demais coordenadores. É sempre importante insistir que essa não era uma atitude consensual, mas resultado de exaustivos exercícios de discussão para que se estabelecessem ideias que pudessem ser apresentadas publicamente.



Reunião de trabalho com Aloísio Magalhães no IDI/MAM. Em pauta: produtos brasileiros para exportação e o projeto do manual para planejamento de embalagens, 1973. Aloísio com um lápis e um cigarro (acima) e na ponta à esquerda (abaixo)



Manual para planejamento de embalagens

Secretaria de Tecnologia Industrial do
Ministério da Indústria e do Comércio.
Rio de Janeiro, 1975*

* Publicação do manual.

Alexandre Wollner em reunião de trabalho no IDI

Durante a década de 1970 o Brasil ganhou um espaço significativo na exportação de produtos manufaturados. A política econômica da época, preocupada em gerar superávit comercial, deu grande incentivo às exportações e aos aspectos dela decorrentes como as embalagens dos produtos. A STI solicitou ao IDI/MAM um trabalho especial sobre esse assunto. Não se tratava de projetar embalagens, mas de definir critérios e padrões que orientassem a indústria de uma forma geral sobre a qualidade a ser observada em suas embalagens.

Essas qualidades iam além dos aspectos técnicos de proteção e quantificação; abrangiam também aspectos de qualificação e identificação visual dos produtos, caracterizando-os, inclusive, como produtos brasileiros. O IDI formou uma equipe de trabalho que, além de designers, incluía técnicos e engenheiros de embalagens, especialistas em *marketing* e economistas. Foi desenvolvida uma ampla pesquisa que resultou na publicação do livro *Manual para planejamento de embalagens*. O livro era, naquele contexto, o meio de divulgação mais viável para esse tipo de informação e, por isso mesmo seu projeto gráfico e produção foram integralmente desenvolvidos pelo IDI. O resultado foi uma edição bastante original em seu conteúdo, inovador inclusive em relação à bibliografia internacional então existente.

Projetos didáticos e pesquisas técnicas foram desenvolvidos entre 1973 e 1974 para exemplificar critérios e recomendações no *Manual para planejamento de embalagens*.

Luiz Alberto Zuniga desenvolvendo o projeto de embalagens de transpore para frutas brasileiras de exportação.

Embalagens de consumo para eletrodomésticos.

Na foto Irene Kantor, secretária do IDI/MAM.





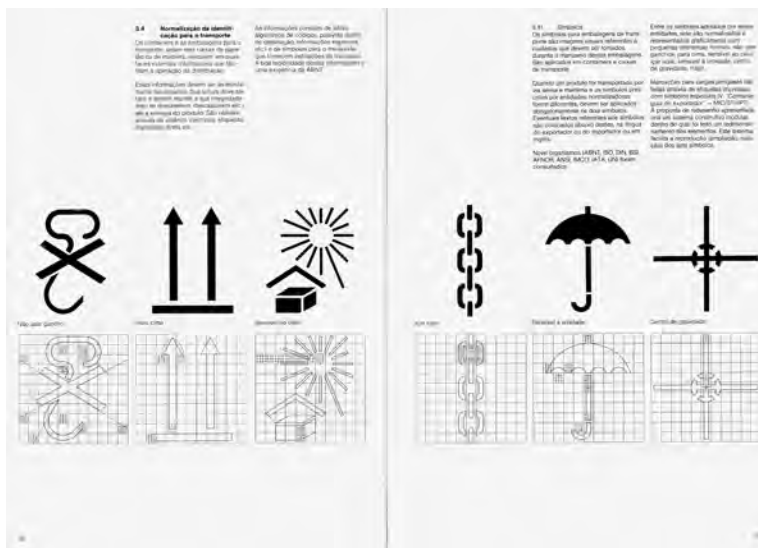
Curso para planejamento de embalagens Exposição Embalagem, design e consumo

IDI/MAM para a STI/MIC
Secretaria de Tecnologia Industrial do
Ministério da Indústria e do Comércio
Rio de Janeiro, 1976.

Como parte importante do processo de implantação do Manual para planejamento de embalagens, realizado em 1975, o grupo do IDI/MAM desenvolveu um programa de divulgação que incluía dois aspectos: um curso de planejamento de embalagens dirigido a pessoas responsáveis por essa tarefa dentro das empresas e uma exposição que servisse como meio de informação para um público mais genérico. Os cursos foram realizados em Recife, São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro e Porto Alegre e tinham sua duração prevista para quatro semanas em período integral. A montagem da exposição era feita paralelamente à realização dos cursos.

A exposição não se limitava a mostrar os resultados da pesquisa. Diversos assuntos relevantes e inéditos foram abordados, como as questões da escassez de recursos naturais e a poluição ambiental decorrente do desenvolvimento industrial descontrolado. As embalagens de transporte da exposição foram projetadas para servir também como *outdoor* do evento.

Os projetos sobre embalagem desenvolvidos pelo IDI/MAM serviram para consolidar uma experiência nova no cenário do design no Brasil: a pesquisa aplicada. Nesse aspecto, foi um projeto completo e bem-sucedido. Apesar de seus objetivos básicos visarem à indústria exportadora, seus resultados acabaram beneficiando também o mercado interno, uma vez que propunham a melhoria qualitativa de um setor industrial que não pode ter duas facetas diferentes, uma para consumo interno e outra para consumo externo.

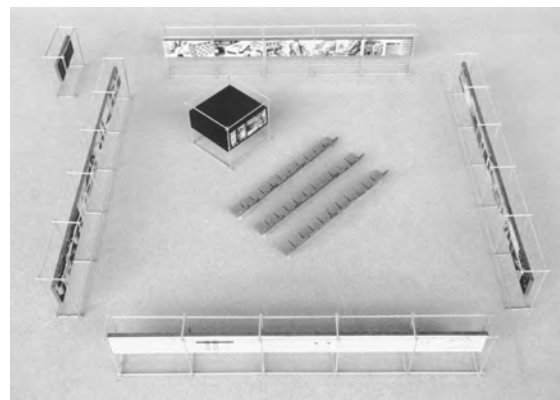
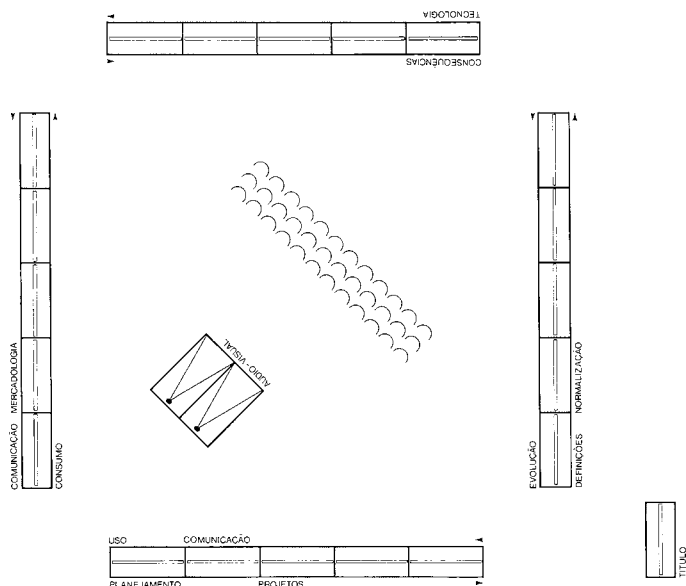


O *Manual para planejamento de embalagens* evidenciou a importância do planejamento envolvendo profissionais de diversas áreas; da normalização, do conhecimento dos materiais e técnicas, do *marketing*, dos processos gráficos.

Resultados dos projetos didáticos desenvolvidos no Curso para Planejamento de Embalagens, 1976.

— Venda de ovos no varejo — Fotos BETO FELÍCIO.





Planta baixa e maquete da exposição
Registro do espaço de projeção no interior da mostra

Folheto e embalagens de transporte para a itinerância da exposição.
Design Goebel Weyne, 1976 Fotos BETO FELÍCIO



Exposição Embalagem, design e consumo

IDI/MAM para a STI/MIC
Secretaria de Tecnologia Industrial do
Ministério da Indústria e do Comércio
Rio de Janeiro, 1976.



Outro projeto importante desenvolvido por um grupo de designers no IDI foram as pesquisas sobre mobiliário escolar. À experiência adquirida no primeiro grande projeto acrescentou-se a de Bergmiller, nas questões referentes a licitações públicas. Ele estava ciente dos problemas encontrados pelas empresas mais avançadas do país, na área de mobiliário de escritório, com a imposição do padrão FMI para as repartições e organismos federais alguns anos antes.

Em 1977 fomos procurados por dois funcionários públicos exemplares, Alfonso Martignone e José Maria de Araújo, então presidente do CEBRACE²² e ficamos bem-impressionados com sua abertura ao diálogo. Sabia-se da precariedade e da má qualidade do mobiliário escolar no Brasil. Havia, à semelhança do padrão FMI, um padrão mal formulado para esse tipo de produto: o padrão CEBRACE, Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos Escolares. Martignone que exercia funções executivas no órgão manifestou sua insatisfação com um critério que resultava em móveis tão inadequados quanto anacrônicos e procurou o IDI para expor o problema. Certamente influía nessa opção de discutir o problema com o IDI a experiência anterior de Bergmiller na área de mobiliário escolar que, em 1967, tinha ganhado o Prêmio Abreu Sodré, em um concurso de um novo modelo de móvel escolar para a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.

Mas, o mais interessante era a atitude com que se expunha a demanda: não havia a proposta simplista de se desenhar um novo modelo de mobiliário. O IDI poderia e deveria analisar o problema e apresentar uma proposta de trabalho. O relacionamento com o CEBRACE foi absolutamente correto e exemplar durante todo o projeto. Além do CEBRACE, houve o apoio da CONESP, Companhia de Construções Escolares do Estado de São Paulo. Nesse órgão, o trabalho anterior de Bergmiller na área do mobiliário escolar já era conhecido e respeitado.

Após algumas reuniões, acertou-se uma proposta de trabalho adequada: não seria um projeto limitado ao desenvolvimento de um produto, mas um trabalho que compreenderia toda uma análise preliminar do

problema, uma crítica dos métodos e formas de definição dos critérios de licitação pública vigentes e a elaboração de novos parâmetros atualizados, de acordo com as possibilidades técnicas modernas e dentro de previsões de custo coerentes com a realidade econômica do poder público. Numa etapa posterior, seriam desenvolvidos modelos de acordo com os critérios especificados, utilizando diversos materiais, sem a intenção de que se constituíssem em modelos oficiais do ponto de vista formal. Esses modelos serviriam muito mais para exemplificar as várias possibilidades de projeto sob critérios definidos. Seria, enfim, um trabalho normativo, centrado nas recomendações necessárias à melhoria da produção e das qualidades dos produtos em questão.

O projeto foi desenvolvido com integral apoio e entendimento dos organismos públicos envolvidos e, além disso, com muito entusiasmo e participação das principais interessadas em seu sucesso: as professoras e as diretoras das escolas públicas. Ainda na concepção do IDI, houve consultoria de especialistas em ortopedia para o desenvolvimento de um método de testes ergonômicos preliminares e, finalmente, um amplo e decisivo apoio da Alberflex, na década de 1970 a principal indústria de mobiliário escolar no país. O Sr. Alberto Chiuratto, proprietário da empresa, interessou-se pelo projeto desde o início, quando o IDI procurou contato com os principais fabricantes, e durante todo seu desenvolvimento apoiou tecnicamente o trabalho, na execução de protótipos e outras experiências necessárias.

O projeto do mobiliário escolar foi o mais complexo e o mais completo desenvolvido pelo IDI. Sua implantação não foi integralmente seguida pelos órgãos públicos, havendo não apenas alguma incompreensão de seu sentido normativo, como também resistência de setores habituados à prática de licitações pouco claras nas quais as questões de qualidade ficavam em segundo plano. Mas, houve sensíveis progressos nessa área, principalmente nos Estados onde a educação pública era mais bem-cuidada, como no caso de São Paulo, onde além da adoção das recomendações ocorreram até mesmo desenvolvimentos técnicos e aperfeiçoamentos

dos modelos apresentados. Vinte anos depois, foi solicitada à equipe que desenvolvera o projeto uma revisão que permitiu aferir um progresso acentuado na qualidade dos produtos. Não se pode dizer que essa melhoria devia-se apenas ao trabalho do IDI, porém, pode-se afirmar que, sem esse trabalho, não haveria uma referência básica para o início desse processo. É importante ainda lembrar que durante todos esses anos a designer Bitiz Afflalo, que participou de todas as etapas dos projetos de mobiliário escolar, desenvolveu uma intensa atividade nesse setor, tanto em instituições públicas como em indústrias específicas produtoras de mobiliário escolar. Pode-se dizer que sua participação nesse processo teve grande importância no sentido de criar parâmetros razoáveis nesse setor da indústria nacional.

Ainda na fase final do primeiro projeto, ocorreram problemas que conduziram ao encerramento das atividades do IDI. Em 1978, o incêndio no MAM/RJ destruiu totalmente a sua área principal e atingiu em cheio as vaidades dos grupos que sempre dividiram entre si o comando da instituição. Até então as relações estabelecidas entre o IDI e a direção do MAM/RJ eram relativamente tranquilas, principalmente devido às relações pessoais de Bergmiller com seus diretores. Isso não quer dizer que não houvesse tensões, porém não havia conflitos. No momento em que essas relações tornaram-se menos favoráveis, diante da confusão administrativa que se seguiu ao incêndio, esse trabalho tornou-se problemático. Dessa forma, em 1984, em pleno desenvolvimento de trabalhos importantes, o IDI saiu do MAM/RJ, por não existir mais nenhuma condição de diálogo com sua diretoria. Tornava-se difícil até mesmo identificar quem seria um possível interlocutor. É interessante a esse respeito fazer algumas considerações sobre as relações que se estabeleceram entre o *design moderno* e os museus de um modo geral.

A inserção do design como assunto de interesse em museus como o MAM/RJ, o MASP e outros, foi sempre mal resolvida. Muitos anos depois, iniciativas desenvolvidas pela FIESP, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e outras relacionadas a setores públicos apresentaram problemas semelhantes. As questões surgidas poderiam ser analisadas sob várias óticas, porém, sempre esteve presente algo que já se percebia na Colônia de Artistas de Darmstadt: um campo de tensão entre a pura esteticidade e elementos objetivos de

planejamento técnico ou econômico. Setores mais radicais do *design moderno* interpretaram que tais elementos seriam basicamente representados pelos aspectos considerados objetivos dos projetos dos produtos industriais. Chegaram mesmo à formulação de uma atitude mais dura considerando subjetiva a maior parte das considerações de natureza formal que fossem desenvolvidas no design e na arquitetura e que, qualquer concessão nesse sentido configuraria indesejada renúncia a uma necessária autonomia em relação às artes. Aos setores mais ligados à ideia do *design moderno* coube um trabalho adicional que foi a permanente luta pela manutenção dessa autonomia, tarefa que muitas vezes os conduziu a posições difíceis, nem sempre simpáticas e muitas vezes excludentes.

O grupo formado no IDI/MAM não poderia, provavelmente, ser qualificado como radical, porém, seu conjunto de ideias, no qual prevalecia naturalmente a orientação de Bergmiller, era bastante avesso a um comportamento que privilegiasse a ideia de uma coleção de objetos notáveis ou a abertura de setores dedicados ao atendimento do bom gosto burguês ou ainda a concessões estéticas de outras naturezas. A evolução de seus trabalhos é bastante clara: exposições sempre de caráter didático, informativo e, por que não, persuasivo, visando a educação de um público geral a respeito de suas convicções relativas ao design; trabalhos de pesquisa e formulação de critérios de atuação técnica e de projeto que pudessem servir mais como parâmetros para uma atitude de design do que como referências de objetos de qualificação estética. Mesmo inserido num museu de arte moderna que durante algum tempo foi o centro da movimentação artística do Rio de Janeiro, o IDI/MAM sempre fez questão de manter um distanciamento claro em relação à arte. Ainda que participasse ativamente da organização e da montagem das exposições do MAM/RJ, em sua área específica de atuação, o IDI não abriu nenhuma concessão ao que se poderia classificar como bom gosto burguês. Obviamente essas questões de natureza estética e formal ou políticas não foram o principal motivo para o encerramento das atividades do IDI/MAM, ainda que tivessem bastante importância. Mas, a questão de uma autonomia do design provavelmente conduziu o próprio grupo a uma posição também autônoma em relação a muitos aspectos da instituição.

Alguns projetos ainda foram desenvolvidos pelo IDI, instalado fora do museu, compromissos anteriormente assumidos foram cumpridos até o final mas, depois de algum tempo, a prática indicou que instituições desse tipo já estavam com seu espaço vital reduzido. A retração dos órgãos públicos em relação a projetos de pesquisa aplicada era visível diante da crise do 'milagre econômico' que havia sustentado os regimes militares e autoritários, e é importante aqui ressaltar essa inconsistência que pode e deve permanecer como um assunto para discussão: a tentativa de manutenção de uma ideologia progressista em um contexto autoritário.

Mas, afinal, se interpretarmos a história republicana brasileira com um pouco de sentido crítico, veremos que seu senso de projeto, de planejamento, infelizmente sempre teve uma condução autoritária. Mesmo no tão elogiado período JK, dos planos de metas e de democracia formal mais aparente, pode-se ver que tais planos só foram possíveis quando desenvolvidos e praticados à margem de uma estrutura formal que era restritiva aos avanços técnicos. Os famosos Grupos Executivos criados por Lucas Lopes e outros administradores do período JK foram as formas encontradas para contornar uma pesada e irremovível estrutura burocrática que tudo dificultava a uma possível modernização do país. Mas, sempre será importante perguntar se essa forma não era em si mesma antidemocrática e autoritária uma vez que era também um meio de contornar uma oposição legislativa forte e outros obstáculos legais.

Os regimes autoritários não necessitaram desses artifícios pois se impuseram abertamente através de seu próprio caráter. Fundamentaram sua validade num esforço de crescimento econômico que pouco diferia em sua argumentação essencial das ideias do período JK: crescimento econômico, desenvolvimentismo e geração de tecnologia própria e autônoma. Essas palavras de ordem serão muitas vezes encontradas nas diversas publicações do IDI/MAM. É ainda importante ressaltar também que outra vertente importante do design brasileiro, gerada a partir da ESDI e orientada pelo pensamento mais espontâneo de Aloísio Magalhães, também encontrou nesse mesmo tempo um espaço favorável a seu desenvolvimento. Mais uma questão que deve ser mantida aberta para discussão: as relações do *design moderno* com o poder e seu sentido autoritário. Imagino que seria interessante uma reflexão sobre o caráter original do

projeto republicano brasileiro, sobre sua natureza positivista. Nessa característica, provavelmente vamos encontrar algo que existiu de comum entre as duas principais correntes de ideias geradas no design brasileiro a partir da ESDI.

O IDI encerrou suas atividades em 1986. Em 1999, o Ministério da Educação solicitou a seus antigos integrantes uma revisão e uma atualização do projeto do mobiliário escolar. Parte do grupo reuniu-se para esse projeto que foi realizado sob outras condições e outras características, não sendo mais uma atividade ligada à antiga instituição de pesquisa.

O trabalho do móvel escolar iniciado em 1977 foi referencial para o desdobramento dos projetos desenvolvidos pelo IDI nesta área até 1986.

| **Mobiliário Escolar 1º e 2º graus, Cebrace/Conesp**
Recomendações, 1977-1978

| **Mobiliário Pré-escolar, Cebrace**
Recomendações, maio-agosto 1978

| **Mobiliário Escolar 1º e 2º graus, Cebrace/Conesp**
Modelo CEBRACE 1979

| **Mobiliário Pré-escolar, Cebrace**
Projeto e Especificações, fev. 1980

| **Mobiliário Escolar/Zona Rural, Cebrace**
Modelo e Manual "Faça você mesmo", 1981

| **Mobiliário Escolar/Carteira Universitária, Cedate**
Recomendações 1982

| **Mobiliário Escolar 1º e 2º graus, Cebrace/Conesp**
Modelo CONESP 1986

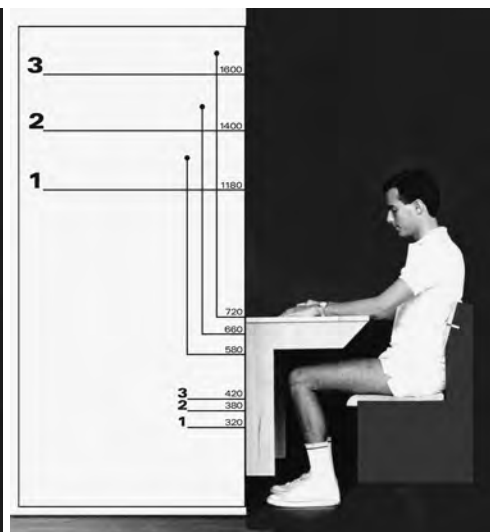
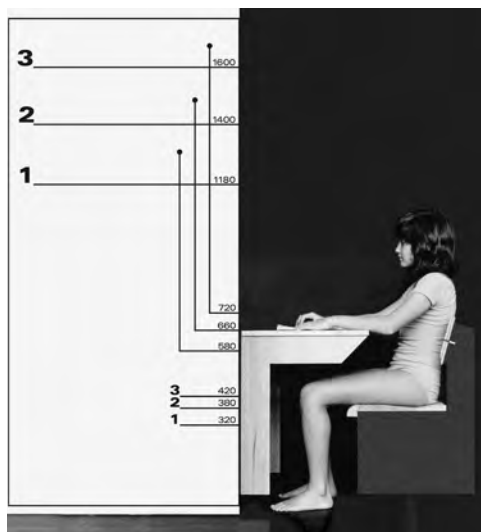
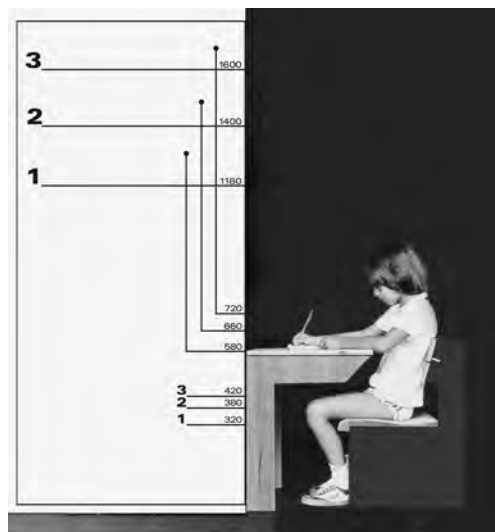
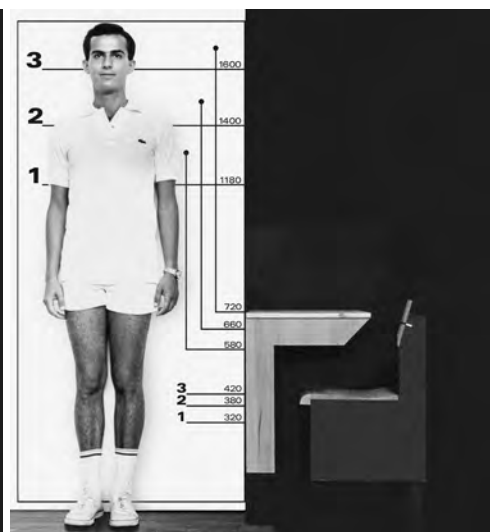
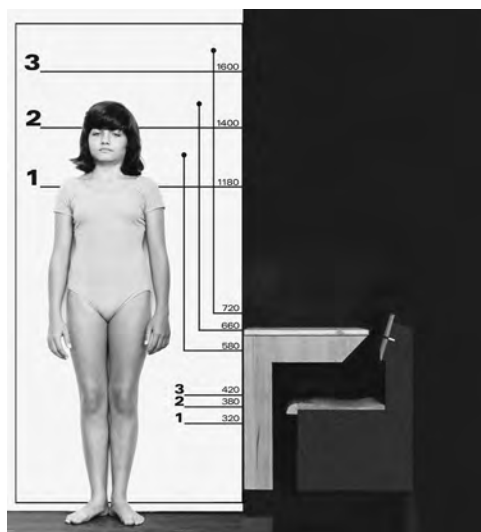
Móvel Escolar - Recomendações

IDI/MAM para o CEBRACE-MEC / CONESP
Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos
Escolares do Ministério da Educação e Cultura /
Companhia de Construções Escolares do
Estado de São Paulo

1º de julho de 1977 a 31 de janeiro de 1978

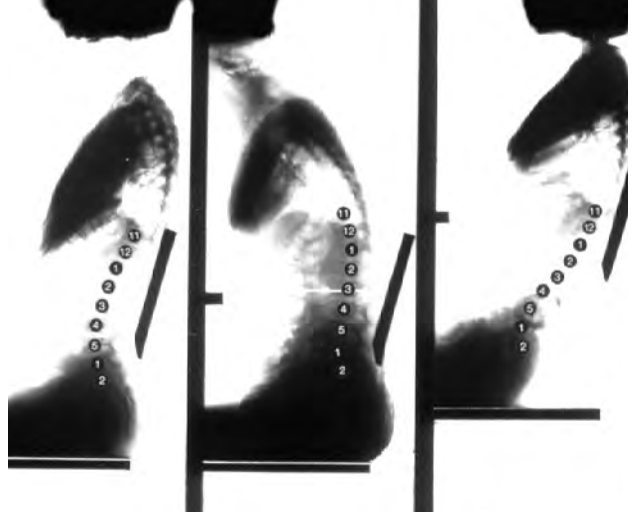
Testes antropométricos foram realizados seguindo um protocolo de medidas em função da estatura do alunado observado em posição estática e dinâmica em 3 padrões dimensionais.

Fotos do Mobiliário Escolar ZULEMA RIDA



Testes radiológicos: a morfologia da coluna nas posições estática e dinâmica. É possível observar as modificações desde a 11ª vértebra dorsal até a 2ª vértebra lombar. No último segmento o usuário sentado em um modelo inadequado à sua estatura evidencia a posição incorreta que assume a coluna.

A adaptação do mobiliário aos ritmos de crescimento observados nas crianças e adolescentes em idade escolar foi a base para definição de três padrões antropométricos para o alunado brasileiro. Nessa mesma época, a norma alemã – DIN 68970 – previa o uso de cinco padrões.



O CEBRACE era o órgão do Ministério da Educação responsável pelos padrões de construção e de instalação das escolas públicas. Em 1977, esse órgão ainda funcionava no Rio de Janeiro. Nem sempre os funcionários de um órgão como esse podem elaborar com segurança normas e padrões para produtos industriais. A indústria evolui muito mais rapidamente que o conhecimento publicado em revistas, livros ou estudos acadêmicos. A direção do CEBRACE estava ciente desse fato e, quando resolveu modificar e atualizar seus padrões, encaminhou essa demanda ao IDI/MAM.

Esses critérios não seriam normas rígidas, mas padrões mínimos para que todas as instituições ligadas à compra desses equipamentos no poder público pudessem definir licitações adequadas. O IDI procurou ainda não desvincular o setor produtivo desse problema, ao contrário, considerou essencial sua participação e seu comprometimento com a pesquisa.

Os critérios estabeleceram as qualidades desejáveis nos produtos sob os pontos de vista de sua funcionalidade, de sua adequação ergonômica e de sua tecnologia. O custo foi também fator essencial no projeto. As indústrias fabricantes de mobiliário escolar participaram do processo, particularmente a Alberflex que instalou uma sala de aula completa no IDI para que o projeto fosse apresentado às Secretarias de Educação dos Estados. Alguns deles adotaram as novas recomendações dos 3 padrões antropométricos CEBRACE, entre eles São Paulo, que especificou e desenvolveu o modelo CONESP durante mais de 25 anos. Alguns outros adotaram parcialmente os critérios e outros permaneceram sem critérios mais precisos.

Mobiliário Escolar 1º e 2º graus - Modelo CEBRACE, 1979

IDI/MAM para o CEBRACE/MEC
Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos
Escolares do Ministério da Educação e Cultura

O equipamento escolar que ficou conhecido como modelo CEBRACE, buscava uma solução projetual que permitisse a maior mobilidade dos alunos em salas de aula superlotadas. Foi projetado com opção de mesas duplas ou individuais em três tamanhos.

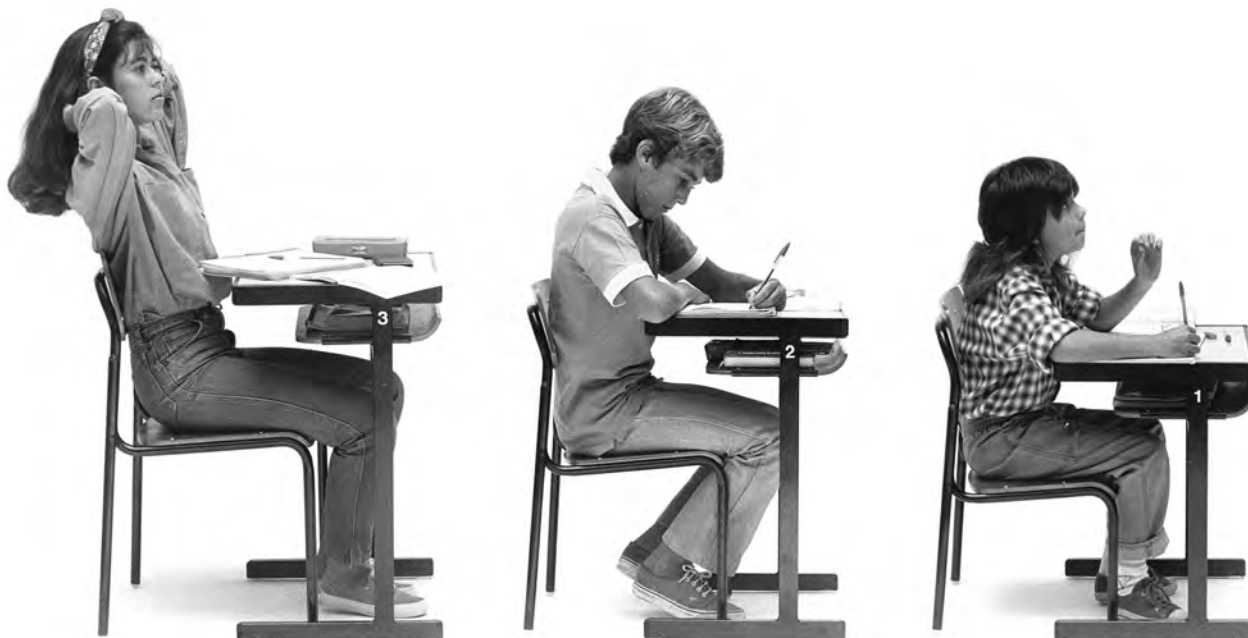


Em 1986, o governo de São Paulo, através da CONESP, solicitou ao IDI um estudo para avaliar problemas na fabricação do modelo CEBRACE. Na pesquisa de campo constatou-se que as especificações técnicas não eram observadas pela indústria e na solução formal do projeto persistiam problemas relativos à mobilidade: tanto na rotina dos estudantes, como no atendimento às novas proposições de ensino.

Modelo desenvolvido para a CONESP, 1986

O modelo **CONESP**, posteriormente denominado **FDE** foi proposto em decorrência de extensiva revisão do modelo CEBRACE de 1979. Tornou-se emblemático e permaneceu em fabricação com alterações pontuais por cerca de 25 anos. Foi adotado em vários Estados.

Mesas e cadeiras empilháveis facilitavam o processo produtivo e permitiam mobilidade no processo pedagógico.



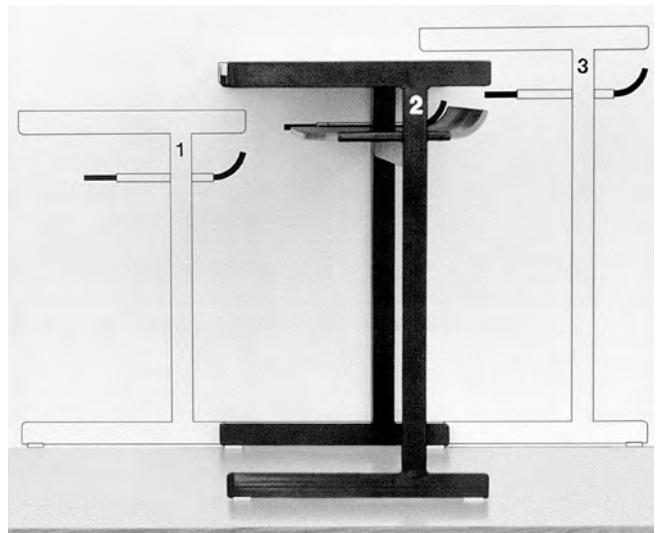
Foi implantado rigoroso e ágil procedimento para aferição dos padrões dimensionais em superfícies de trabalho e assentos a partir de um sistema de gabaritos.

Aferir o mobiliário fabricado pela indústria no ato do recebimento era uma garantia da manutenção da qualidade. Pela primeira vez um procedimento dessa natureza foi adotado. Demonstrou-se eficaz.

Mobiliário escolar para 1º e 2º graus, 1986
Modelo desenvolvido para a CONESP
Companhia de Construções Escolares do
Estado de São Paulo



gabaritos – sistema de aferição dos padrões dimensionais





Quadros e cavalete, superfícies verticais de trabalho para pintura e desenho; mesas, cadeiras e estantes; cabides para pendurar roupas, sacolas e lancheiras; caixotes modulares, mobiliário informal.



Mobiliário pré-escolar

IDI/MAM para o CEBRACE/MEC
Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos
Escolares do Ministério da Educação e Cultura
Rio de Janeiro, 1978 e 1980

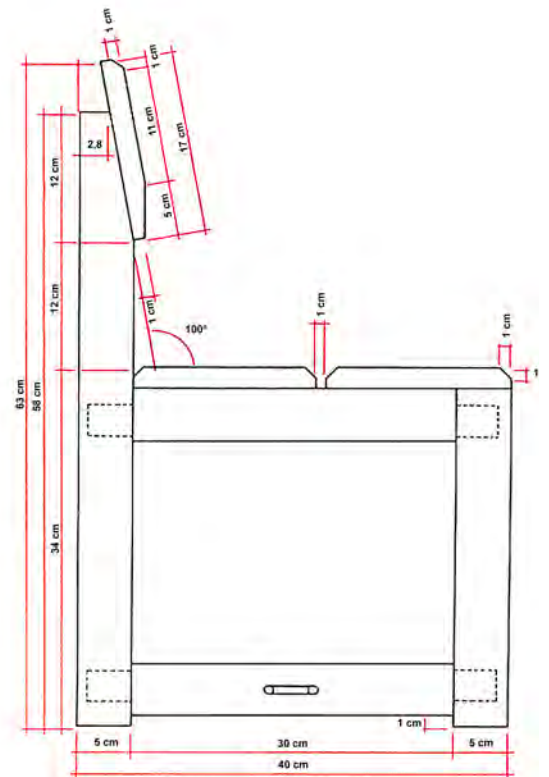
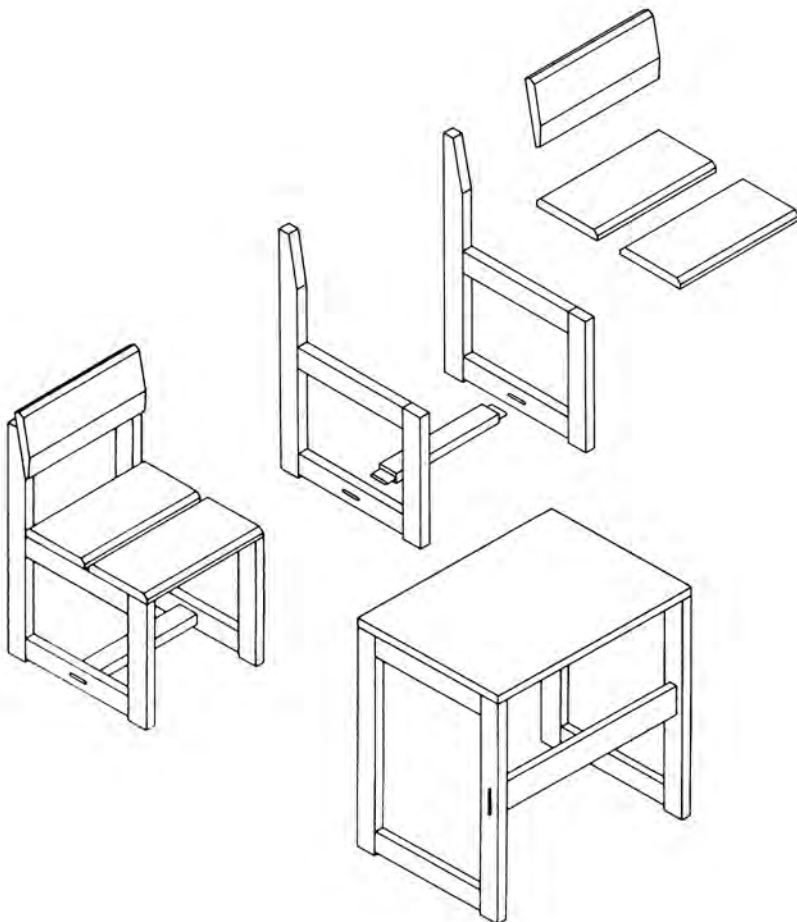
Recomendações, 1978

As *Recomendações para o mobiliário pré-escolar* foram desenvolvidas entre maio e agosto de 1978. Incluía padrões dimensionais testados e avaliados por meio de protótipos produzidos pelo Sr. Madureira na marcenaria do MAM.

Projetos e Especificações, 1980

Em fevereiro de 1980 a publicação *Mobiliário pré-escolar, projetos e especificações* disponibilizou desenhos e modelos de projetos, industrialmente fabricados. Entre eles, mesas redondas e trapezoidais componíveis.





Mobiliário para a Zona Rural do Nordeste

IDI/MAM para o CEBRACE/MEC, Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos Escolares do Ministério da Educação e Cultura.
Rio de Janeiro, 1981.



O mobiliário proposto para a Zona Rural do NE se caracteriza pela baixa complexidade tecnológica, a utilização da madeira. Mesas e bancos para trabalho coletivo facilitam configurações para aprendizados diversos, incluso em espaços alternativos.

Os projetos foram publicados e disponibilizados como referência, sendo possível reproduzir, industrial ou artesanalmente qualquer modelo sugerido sem implicação de custos. Os protótipos de teste (fotos anexas) para avaliação foram produzidos pelo Sr. Madureira na marcenaria do MAM.



IDI/MAM RJ

Coordenação

Karl Heinz Bergmiller

Goebel Weyne

Assistência de coordenação

Pedro Luiz Pereira de Souza

Silvia Steinberg

Designers

Arisio Rabin

Freddy van Camp

Gláucio Campelo

João Luiz Condé

Klaus Dieter Nager

Lincoln Nogueira

Luis Alberto Zuniga

Bitiz Afflalo

Mario Everton Fernandez

Roberto Lanari

Sonia Ramalhete de Aguiar

Washington Lessa

Redatores

Décio Pignatari

Luiz Sergio Ventura

Zuenir Ventura

Estagiários

Angelo Venosa

Claudia Espínola

Cláudio Mesquita

Fernando Bueno

Frank Barral

Ivone Margulies

Júlio Samanez

Maria Eugênia Villela de Castro

Oswaldo Nakazato

Paulo Sergio Germani

Stela Kaz

Virgínia Borges

Secretárias

Ely Santos

Irene Kantor

1. **Richard Riemerschmid** (1868–1957). Alemanha. *Designer* e arquiteto. Frequentou a Academia de Belas-Artes de Munique entre 1888 e 1890, sob supervisão de Gabriel Hackl e Ludwig von Löfftz. Entre 1913 e 1924, foi diretor da Kunstgewerbeschule München, que se fundiu com a Academia de Belas Artes em 1946. Entre 1926 e 1931, foi professor e diretor da Kölner Werkschulen, faculdade de arte e design, precursora da Kunsthochschule für Medien Köln. Como arquiteto, ele é conhecido sobretudo pelos seus projetos de casas: a sua própria casa em Munique, a Villa Fieser em Baden-Baden [1902–03]; a Villa Fischel em Kiel [1904–05]; a Villa Frank em Göttingen [1906] e a casa de campo de Fritz Frank em Witzhausen [1906]. Uma grande contribuição para a arquitetura *Jugendstil* foi o interior da Schauspielhaus em München [1901] que inicialmente foi um teatro e posteriormente uma sala para concertos de câmara.

2. **Joseph Maria Olbrich** (1867–1908). República Tcheca. Arquiteto e designer. Estudou arquitetura na Academia de Belas-Artes de Viena e ganhou o *Prix de Rome* em seu terceiro ano de estudos. Trabalhou com Otto Wagner por um curto período e depois viajou pela Europa. Quando retornou a Viena, aderiu a *Sezession*, um grupo antitradicionalista guiado por Joseph Hoffmann. Ao pretender criar uma arte nova esse grupo inspirou-se em arquitetos britânicos como Macintosh e Baillie-Scott. Olbrich era mestre em combinar a monumentalidade com delicadeza. Em 1899, foi convidado pelo grão-duque do Hesse para construir e estabelecer a Colônia de Artistas de Darmstadt, onde criou seu próprio estilo *Art Nouveau* retilíneo em madeira. Seus projetos inspiraram muitos dos precursores do Movimento Moderno, inclusive Frank Lloyd Wright.

3. **Ernst Friedrich Schumacher** (1911–1977). Alemanha. Economista e estatístico. Com a ascensão do nazismo, mudou-se para a Inglaterra em 1936. Como expatriado alemão, foi internado durante três meses em um campo de detenção, sendo considerado inimigo durante a Segunda Guerra Mundial. Após o fim do conflito, tornou-se cidadão britânico em 1946. Trabalhou como consultor econômico para a Comissão de Controle britânico, encarregado da reconstrução da economia alemã. De 1950 a 1970, foi conselheiro chefe de economia da National Coal Board, uma das maiores organizações do mundo, com 800 mil funcionários. Em 1955, Schumacher viajou para a Birmânia como um consultor econômico. Enquanto esteve lá, desenvolveu os princípios que ele chamou de “economia budista”, baseado na crença de que um bom trabalho é essencial para o desenvolvimento humano adequado e que “a produção a partir de recursos locais para necessidades locais é a forma mais racional de vida econômica”. Em 1973, publicou seu livro mais vendido: *Small Is Beautiful: Economics as if People Mattered*.

4. **Henry Cole** (1808–1882). Inglaterra. Funcionário público e inventor. A ele é creditado o design do primeiro selo postal do mundo, o *Penny Black* e também o primeiro cartão de natal comercial. Cole utilizava o pseudônimo Felix Summerly para projetar e escrever. Como membro da Sociedade para a Pro-

moção das Artes, Manufaturas e Comércio, conseguiu o apoio do governo para a sua campanha que tinha como objetivo melhorar os padrões do desenho industrial. Com o patrocínio do príncipe Albert, organizou em 1847, uma exposição de artes aplicadas bem sucedida e ampliada em 1848 e 1849. Cole foi fundamental na decisão de o lucro de £ 186.000 da Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, que aconteceu em Londres em 1851, seria investido na melhoria da ciência e educação artística no Reino Unido. Esse dinheiro foi utilizado na compra de um terreno que se tornou o centro de uma série de instituições educacionais e culturais, na área de *South Kensington*. Foi nomeado o primeiro superintendente-geral do Departamento de Arte Aplicada, criado pelo governo para melhorar os padrões de educação em arte e design. Nessa função, foi fundamental no desenvolvimento do Victoria and Albert Museum. Desempenhou papel importante no estabelecimento da National Art Training School (renomeada Royal College of Art, em 1896), Royal College of Music e Imperial College London.

5. A **Colônia de Artistas de Darmstadt**, patrocinada pelo grão-duque Ernst Ludwig von Hesse, foi fundada em 1901. As obras arquitetônicas da colônia foram basicamente desenvolvidas e projetadas por J. M. Olbrich e salientavam as intenções programáticas da iniciativa, que podiam ser resumidas no decantado ideal da mística da beleza e da unidade das artes, junto com outro objetivo de natureza econômica, menos decantado, porém mais concreto.

6. Ernst Ludwig Karl Albert Wilhelm (1868–1937). Em 1892, sucedeu o seu pai como grão-duque do Hesse e do Reno – **grão-duque Ernst Ludwig von Hesse**. Foi um grande apoiador das artes, fundando a Colônia de Artistas de Darmstadt. Escrevia poemas, peças de teatro, teses e composições de piano. Serviu o exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial.

7. O estabelecimento das ligas ou sociedades reunindo artistas, artesãos e designers, denominadas **Guild of Hand-crafts**, foi um dos fatores essenciais ao desenvolvimento do *Arts & Crafts*. Esses grupos eram similares às ligas medievais de negócios com uma importante diferença: eram constituídos por diferentes negócios e trabalhadores, atuando juntos em sociedades e parcerias. Artistas, escultores, designers, arquitetos, artesãos do vidro, da cerâmica e de outros materiais, envolviam-se igualmente e nenhuma arte ou ofício era considerada superior a qualquer outra. As ligas ajudaram a associar artistas e artesãos e a divulgar o movimento através de encontros, aulas, exposições e demonstrações especiais de técnicas artesanais.

8. **John Ruskin** (1819–1900). Inglaterra. Escritor, poeta e desenhista. Conhecido por seu trabalho como crítico de arte e pela crítica social, seus ensaios sobre arte e arquitetura foram influentes na Era Vitoriana, repercutindo até hoje. O pensamento de Ruskin vincula-se ao Romantismo, movimento literário e ideológico do final do século XVIII até meados do século XIX, que enfatizava a sensibilidade subjetiva e emotiva em contraponto com a razão. Esteticamente, Ruskin apresentou-se como reação ao Classicismo, e com influências medi-

evais. Na sua compreensão a restauração dos patrimônios históricos terminava significando a real destruição daquilo que não se podia salvar, nem a mínima parte, uma destruição acompanhada de uma falsa descrição. A partir de 1851, foi um defensor e patrono da Irmandade Pré-Rafaelita, inspiração para a criação do movimento *Arts & Crafts*. A influência de Ruskin foi muito além do campo da história da arte. Leon Tolstói descreveu Ruskin como “um desses homens raros que pensam com seu coração”. Marcel Proust era um entusiasta de Ruskin e traduziu sua obra para o francês. Mahatma Gandhi disse que Ruskin foi a maior influência em sua vida. As opiniões de Octavio Paz em seus ensaios sobre o *design moderno* refletem uma nítida influência de Ruskin.

9. **William Morris** (1834–1896). Inglaterra. Foi um dos principais fundadores do *Arts & Crafts* britânico e é mais conhecido como designer de papéis de parede, tecidos padronizados e livros, além de escritor de poesia e ficção e um dos dramaturgos do movimento socialista na Inglaterra. O conflito dramático na vida de Morris era seu desejo, não realizado, de criar objetos belos a preços acessíveis, ou mesmo de graça, para as pessoas comuns, enquanto que o resultado na vida real era sempre a criação de objetos extremamente caros para uma minoria rica. Em seu romance utópico *News from Nowhere*, todos trabalham apenas pelo prazer e objetos belamente confeccionados são dados de graça para aqueles que simplesmente os apreciam. Morris nasceu em Walthamstow, próximo a Londres. Sua família era rica, e ele optou por estudar no Exeter College, em Oxford onde foi influenciado por John Ruskin e conheceu seus amigos e colaboradores de toda a vida, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown e Philip Webb. Ele também conheceu sua esposa, Jane Burden, uma mulher da classe trabalhadora, cuja pele clara e cabelos ruivos eram considerados por Morris e seus amigos um padrão de beleza. O movimento artístico que Morris e os outros tornaram famoso foi a Irmandade Pré-Rafaelita. Eles evitavam a manufatura industrial barata das artes decorativas e favoreciam um retorno ao artesanato, elevando os artesãos à condição de artistas. Morris deixou Oxford para entrar em uma firma de arquitetura. Ele e Webb construíram a Casa Vermelha em Bexleyheath em Kent, presente de casamento de Morris a Jane. Nessa ocasião, suas ideias sobre design começaram a tomar forma física. Em 1861, ele fundou a firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. com Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown e Philip Webb. No decorrer de sua vida, ele continuou a trabalhar em sua firma, embora essa mudasse de nome. Sua denominação mais famosa foi como Morris & Co. Seus desenhos são vendidos ainda hoje sob licença dada a Sanderson & Sons e Liberty de Londres. Em 1877, ele fundou a Sociedade para a Proteção de Prédios Antigos. Seu trabalho de preservação resultou indiretamente na fundação do National Trust. Morris e sua filha May estavam entre os primeiros socialistas da Inglaterra, trabalhando diretamente com Eleanor Marx e Engels para iniciar o movimento socialista. Em 1883, ele entrou para a Federação Democrática Social e, em 1884, organizou a Liga Socialista.

10. **Mackay Hugh Baillie Scott** (1865–1945). Escócia. Apesar de suas aptidões para o desenho, foi estudar agronomia e preparar-se para gerenciar as criações de ovelhas da família.

No entanto, após completar seu curso, em 1886 foi convidado a entrar como assistente no escritório de Charles Davis, arquiteto da cidade de Bath. Em 1889 casou-se e foi para Douglas, na Isle of Man, onde iniciou sua prática autônoma de arquiteto. Conheceu o designer Archibald Knox, colaborando com ele no projeto de vitrais e lareiras para as casas construídas na ilha. Em 1897 foi contratado pelo grão-duque Ernst Ludwig von Hesse para projetar a decoração e os móveis para a sala de desenho do palácio ducal em Darmstadt, trabalho que realizou em companhia de Charles Ashbee, com base nas ideias e princípios da Guild of Handcrafts. Participou ativamente das atividades da Colônia de Darmstadt. Em 1901, Baillie Scott foi para Bedford, provavelmente para ficar mais próximo do fabricante de móveis John White, para quem trabalhava desde 1898.

11. **Charles Ashbee** (1863–1942). Inglaterra. Nasceu em Londres, filho de um próspero comerciante da cidade. Foi educado no Wellington College e no King's College, em Cambridge, onde conheceu G.F. Bodley, um arquiteto inglês ligado ao revivalismo gótico, e foi convidado a trabalhar com ele. Enquanto trabalhou no escritório de Bodley, Ashbee viveu no Toynbee Hall, estabelecimento pioneiro da universidade em Whitechapel, onde iniciou aulas em artes e ofícios que se tornariam o núcleo da School of Handcraft, 1897 e da Guild of Handcrafts, 1888. A Guild of Handcrafts era então muito conhecida por seus trabalhos em metal e em joalheria, desenhados pelo próprio Ashbee, e pelo mobiliário feito para o grão-duque do Hesse, em colaboração com Baillie Scott. Em 1902, Ashbee realizou seu grande experimento e removeu toda a Guild of Handcrafts para Chipping Campden. Por algum tempo seus negócios prosperaram, mas em 1905 as encomendas diminuíram drasticamente e em 1907 a companhia foi forçada a pedir falência. Ashbee continuou durante esse período com sua prática de arquitetura, desenhando grupos de casas de classe média.

12. **Ossip Brik** (1888–1945). Rússia. Crítico literário e escritor participou das vanguardas soviéticas dentro dos grupos Opoïaz e LEF. Brik escreveu no seu ensaio “A drenagem da arte” em 1918: “Fábricas, estabelecimentos, laboratórios esperam a chegada dos artistas que oferecerão modelos de objetos novos, nunca vistos antes. Os operários estão cansados de repetir sempre os mesmos objetos, saturados do espírito burguês. Queremos objetos novos. Deverão ser organizados imediatamente institutos de cultura material, para que os artistas possam preparar-se para criar novos objetos de uso cotidiano para o proletariado, para elaborar os protótipos destes objetos, destas futuras obras de arte.”

13. **Opoïaz** foi uma Associação para o Estudo da Linguagem Poética criado em São Petersburgo no início do século XX. Juntamente com o Círculo Linguístico de Moscou, seus ideais ficaram historicamente conhecidos como Formalismo Russo. Os formalistas russos defendiam um método científico para estudar a linguagem poética, excluindo as tradicionais abordagens psicológica e histórico-cultural.

14. **Tomás Maldonado** (1922). Argentina. Pintor, designer e professor. Entre 1936 e 1942, estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes Prillidiano Pueyrredón. Em 1944, fundou a revista *Arturo*. Em 1946, escreveu o Manifesto invencionista e criou o movimento *Arte Concreto-Invención*, que postulava uma arte não figurativa, baseada na renovação cultural e na vida cotidiana da sociedade, decretando o fim da era artística da ficção representativa. Em 1948, conhece Max Bill e seis anos depois é convidado por ele a lecionar em Ulm, de onde se torna diretor nos anos 60. Foi fundador do curso superior de Desenho Industrial no Politécnico de Milão, em 1994, onde foi nomeado professor emérito. Maldonado exerceu muita influência em setores profissionais e críticos no Brasil ligados tanto ao design como à arquitetura e às artes plásticas, notadamente sobre aqueles mais próximos a um pensamento político marxista, bem como às correntes concretas e neoconcretas nas artes.

15. MALDONADO, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.

16. PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato in *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

17. **Affonso Eduardo Reidy** (1909–1964). Nasceu na França, mas ainda criança mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes em 1930. Enquanto ainda era estudante, Reidy estagiou com o urbanista Alfred Agache, francês responsável pelo novo plano diretor da cidade do Rio de Janeiro. Logo depois de formado, em 1931, tornou-se professor da escola em que estudava, lecionando as disciplinas de Desenho e Planejamento Urbano. Coordenou o projeto de urbanização do Centro do Rio de Janeiro, base para o desenvolvimento do Aterro e Parque do Flamengo [1964]. No campo da habitação social criou o projeto do Conjunto Habitacional Pedregulho [1946], que lhe valeu o primeiro prêmio na I Bienal Internacional de São Paulo em 1953. Boa parte de sua produção foi na condição de arquiteto da Prefeitura do Distrito Federal: foi chefe da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras; diretor do Departamento de Habitação Popular e do Departamento de Urbanismo.

18. O termo **neoplasticismo** refere-se ao movimento artístico que se confunde com o *De Stijl*. A revista *De Stijl* foi uma publicação iniciada em 1917 por Theo van Doesburg e alguns colegas que viriam compor o movimento artístico conhecido por Neoplasticismo, sendo o principal órgão difusor de seus ideais. Entre os participantes salientaram-se Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Gerrit Rietveld. O Manifesto Neoplasticista foi publicado na revista em 1918, defendendo uma linguagem artística universalista baseada em formas geométricas e cores puras, em uma tentativa de chegar à essência pela transcendência da realidade externa. As teorias de Piet Mondrian, com origem no cubismo, reivindicam uma abstração progressiva na qual as formas se reduzem a linhas retas e as cores ao cinza, preto, branco, amarelo, azul e vermelho. Com origem e essência holandesa, o movimento permaneceu ativo e coeso por cerca de quinze anos e sua influência pode ser sentida até hoje, particularmente nos campos da pintura e arquitetura.

19. **Niomar Moniz Sodré Bittencourt** (1916–2003). Brasil. Jornalista e empresária. Foi uma das fundadoras do MAM e sua diretora durante dez anos. Aos 24 anos, começou a trabalhar no jornal *Correio da Manhã*. Casou-se com Paulo Bittencourt, filho do fundador do jornal e com a sua morte, em 1963, assumiu a direção. Logo depois do AI-5, o jornal sofreu rigoroso boicote econômico. Niomar foi cassada, em seguida presa junto com jornalistas da sua redação. Libertada em 1969, percebeu que não havia condições para manter o jornal: arrendou-o a um grupo de empreiteiros próximos ao governo militar que se serviram do que sobrara da empresa para lançar um jornal-satélite. Niomar se autoexilou em Paris até o fim da ditadura.

20. **Roberto Burle Marx** (1909–1994). Brasil. Arquiteto paisagista. Aos 19 anos, Burle Marx teve um problema nos olhos e sua família se mudou para Alemanha em busca de tratamento. Em Berlim, entrou em contato com as vanguardas artísticas e estudou pintura. Burle Marx era frequentador assíduo do Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-dahlem, o mais antigo jardim botânico alemão, fundado no século 17 como um parque real para flores, plantas medicinais, vegetais e lúpulo (para a cervejaria do rei). De volta ao Brasil, ele continuou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Seu primeiro projeto paisagístico foi o jardim de uma casa desenhada pelos arquitetos Lúcio Costa (responsável pelo plano piloto de Brasília) e Gregory Warchavchik, em 1932. Em 1949, Burle Marx comprou uma área de 365.000 m² em Barra de Guaratiba, no litoral do Rio de Janeiro, onde começou a organizar sua enorme coleção de plantas. Além de paisagista de renome internacional, ele também foi pintor, escultor, tapeceiro, ceramista e designer de joias.

21. **José Carlos Bornancini** (1923–2008). Brasil. Engenheiro por formação, professor e designer por opção. Realizou parte expressiva dos seus projetos em parceria com o arquiteto Nelson Ivan Petzold, ao lado de quem desenvolveu mais de 200 produtos em segmentos como as indústrias de móveis, fogões, maquinário agrícola, brinquedos e utensílios domésticos. Além do conjunto de talheres Camping, que integra a coleção permanente do MoMA de Nova York desde 1973, outros destaques de Bornancini são a garrafa térmica R-Evolution [1999], da Termolar, que evita respingos na hora de servir; e a tesoura Softy [1989], que utiliza anéis macios de elastômero para um uso mais confortável. Recebeu prêmios como o Prêmio Lápis de Plata, de Buenos Aires, em 1985; o Prêmio Bienal Brasileira de Design, em 1990; e o Prêmio Lasar Segall do Museu da Casa Brasileira, em 1996; entre outros. Foi professor titular da UFRGS, PUC e UFSC.

22. O Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos Escolares **CEBRACE**, foi um órgão integrado ao Ministério da Educação e Cultura, criado por decreto em 1973. Sua finalidade era um planejamento em nível nacional das instalações físicas referentes ao ensino de 1º e 2º graus, obtendo uma padronização que levasse em conta as diversidades do Brasil. Além disso, coube também a ele promover o intercâmbio em nível internacional das experiências, conhecimentos e tecnologias de mobiliários e equipamentos escolares.

Karl Heinz Bergmiller, um designer brasileiro.

Créditos e Agradecimentos

Fotos da HfG Ulm: MU HfG Archiv – conexão viabilizada por **Freddy van Camp**, **Marcela Quijano** e **Gabriel Patrocínio**.

Alexandre Gabriel criação de arquivos digitais a partir de desenhos técnicos originais para os capítulos: O design moderno; Industrialização e o design de móveis - Escriba

Fotos da Escriba: **Puppin Fotógrafos** cedidas por **Christine Miocque**

Fotos da Alberflex cedidas por **Glória Afflalo**

Foto de abertura do capítulo ESDI: **Cesar Barreto**

Fotos na ESDI: **Gabriel Patrocínio**, **Freddy van Camp**, **Goebel Weyne**, **Rodolfo Capeto**, **Luis Alberto Zuniga**, **Walter Carvalho**, **Carlos Azambuja**, **Philippe Leon**, **Almir Mirabeau** e **Mídia Ninja**.

Fotos externas do MAM: **Marcel Gautherot**, acervo ESDI/
Carmen Portinho, tratamento de imagem **Cesar Barreto**.

Fotos projetos IDI/MAM: **Beto Felício** e **Sidney Weissman**
Mobiliário escolar fotografado por Zulema Rida.

Helena de Barros tratamento da **imagem do HfG Archiv**, p.33

Marcellus Schnell tratamento das imagens dos capítulos: O design moderno; Industrialização e o design de móveis; ESDI e o ensino formal de design; Museus, cultura burguesa e design. 2018.

Gerson Lessa refação digital de desenhos técnicos e tratamento de imagem dos capítulos: O design moderno; Industrialização e o design de móveis; Museus, cultura burguesa e design. 2010.

Para viabilizar o projeto do livro participaram colegas e colaboradores de Karl Heinz Bergmiller de instâncias públicas e privadas.

Os professores **Rodolfo Capeto** e **Antonio Saboya**, (diretor e vice-diretor da ESDI em 2010), viabilizaram a primeira edição de texto por Anamaria Skinner. **Julia Geier** traduziu a carta de Maldonado endereçada a Bergmiller, p. 217.

Em 2019, **Bitiz Afflalo** equalizou na linha do tempo detalhes operacionais dos vários projetos de mobiliário escolar no IDI/MAM.

Malou von Muralt fez a revisão técnica das notas.

Monica Kornis identificou autoridades presentes na ESDI em 10.07.1963, foto p.245.

Agradecimentos Especiais

A **Freddy van Camp** que desde o início do projeto pensava em como viabiliza-lo. Por sua iniciativa foi estabelecido o contato com a Editora Blücher Ltda.

A **Eduardo Blucher** pelo entusiasmo ao acolher o projeto e a mente aberta para aceitar o desafio de disponibiliza-lo em Open Access.

Bancos para a Zona Rural do NE. Registro de produção de um modelo de referência do projeto do IDI/MAM para o CEBRACE, órgão integrado ao Ministério da Educação e Cultura, criado em 1973. Sua finalidade – o planejamento em nível nacional das instalações físicas referentes ao ensino de 1º e 2º graus, levando em conta as diversidades do Brasil.



| 2 de dezembro de 2015, SP. Num gesto simbólico, cadeiras de mobiliário escolar são levadas às ruas como uma extensão das ocupações nas escolas estaduais em São Paulo, feitas por estudantes em novembro, conforme noticiado na imprensa.

A atitude sinaliza o descontentamento da comunidade estudantil com o projeto de reorganização proposto pelo governo em setembro de 2015 – separar as unidades escolares. Cada uma viria a oferecer apenas um dos ciclos da educação: ensino fundamental I, ensino fundamental II ou ensino médio.

311 mil alunos deveriam mudar de escola, 74 mil professores seriam atingidos pela mudança: 1.464 unidades escolares estariam envolvidas na reorganização. O governo desistiu da proposição.



O autor, **Pedro Luiz Pereira de Souza**, trabalhou com Bergmiller desde 1971 e fundamentou seu texto não só em depoimentos e documentação, mas também em sua própria experiência e vivência profissional e pedagógica. Assim, o livro não é uma biografia mais convencional e estruturada e menos ainda um trabalho acadêmico no qual se busca a comprovação de qualquer tipo de tese.

Talvez seja mais a reflexão sobre um trabalho desenvolvido ao longo dos últimos cinquenta anos e as relações estabelecidas por uma personalidade bastante forte e singular, com os anseios e objetivos de um setor definido dentro da sociedade brasileira: a burguesia industrialista.

Muito mais do que dados e teorias a respeito do design e de sua inserção no Brasil, o livro apresenta posicionamentos e opiniões com as quais se poderá ou não concordar. Também não se adotou como fundamento deste trabalho um posicionamento crítico e distanciado, até mesmo pela impossibilidade pessoal de assumir tal encargo. Preferiu-se a apresentação direta das idéias por um lado e sua contextualização por outro, sem no entanto, procurar uma crítica de caráter histórico.

Cubo de alumínio [CAPA]

HfG - Ulm. Curso fundamental.

Ulm, Alemanha, 1955.

Construir um cubo a partir de materiais, máquinas e instalações das oficinas da HfG, previstas para metal, madeira e gesso, e equipadas com máquinas e ferramentas básicas, foi uma proposta de trabalho aparentemente primitiva que surpreendeu os alunos. Era uma proposição típica de Max Bill.

A solução proposta foi construir o cubo o mais preciso possível. Para alcançar a precisão desejada, a melhor opção para execução foi a oficina de metal e o processo mais eficiente, usar um vergalhão de alumínio quadrado de 50mm, cortar uma seção de 50mm e depois nivelar as seis superfícies no torno. Dessa forma, o cubo pode ser usinado com uma tolerância de 0,02mm.

As seis superfícies, devido às características de precisão do processo utilizado, formaram um tipo de espelho circular, provocando uma ilusão de óptica, praticamente uma destruição visual da forma cúbica. Deve-se lembrar que cubos perfeitos em dimensões absolutas não existem na prática. Na fotografia em preto e branco sobre um fundo preto, o cubo tornou-se um objeto que aparentemente flutuava no espaço. O efeito surpreendente obtido por meio de um processo racional foi o argumento mais importante na avaliação e na defesa do trabalho.

Bergmiller — depoimento ao autor

Rio de Janeiro, junho de 2006

Cubo feito no Brasil, Foto Puppin Fotógrafos.

O livro Karl Heinz Bergmiller traz a informação essencial sobre a trajetória de um dos mais importantes designers modernos brasileiros. Apesar de nascido e formado na Alemanha, a vida profissional, pedagógica e pessoal de Bergmiller é parte fundamental da estruturação de um design racional e funcionalista no Brasil.

Juntamente com Alexandre Wollner, seu colega na HfG-Ulm, ele trouxe para o Brasil um ideário que permitiu não apenas a definição de conceitos mais objetivos e concretos para o exercício profissional do design, como também o estabelecimento de critérios de ensino mais lógicos e adequados à formação de designers para uma indústria, na época, em estágio de afirmação e consolidação preliminares.

São apresentados neste livro, os principais projetos desenvolvidos por Bergmiller e suas idéias básicas sobre a prática e o ensino de design: projetos desenvolvidos ainda na Alemanha, no atelier Max Bill e na HfG-Ulm, os primeiros projetos realizados no Brasil, a participação na criação da Esdi, as pesquisas realizadas no IDI/MAM para o governo brasileiro e os complexos trabalhos realizados para as indústrias de mobiliário de escritório ao longo de mais de trinta anos de atividades.